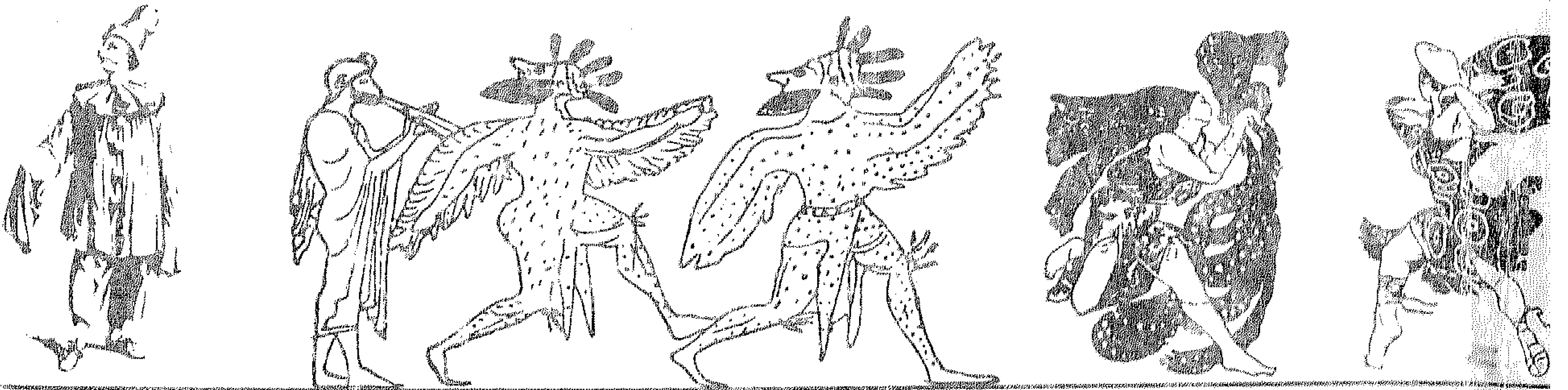
شلدون تشيني

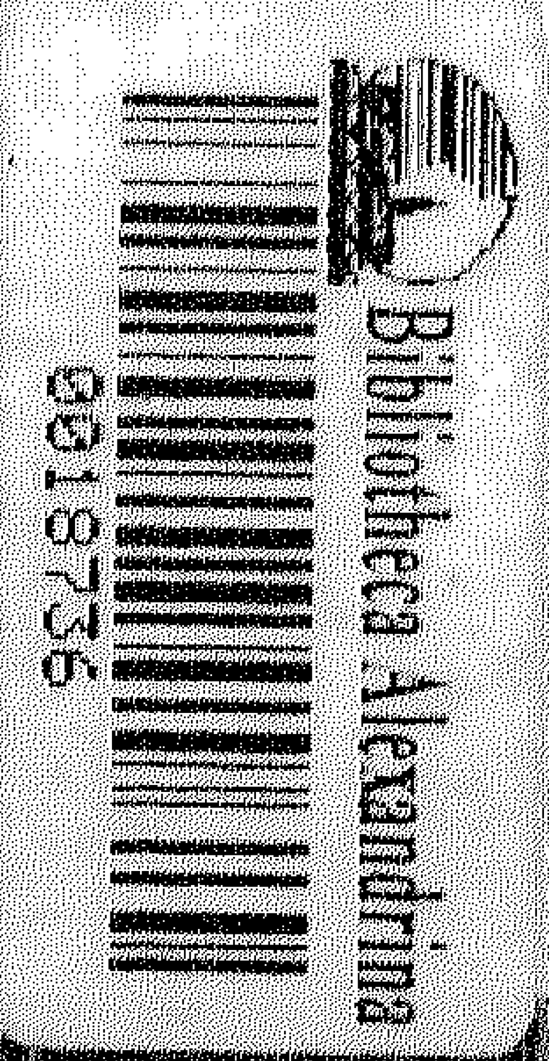




المسرح

ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية

الجزء الأول



منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية

الإشراف الفني زهير الحمو

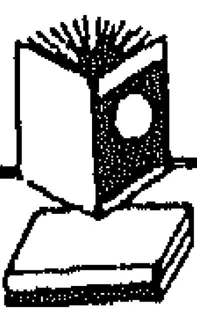
شـلدون تشيني

المسرح

ثلاثة آلاف سنة من الدّراما والتّمثيل والحرفة المسرحيّة

الجزء الأوّل

ترجمة: حنّا عبّود



منشـــورات وزارة الثقـــافة -المعهد العالي للفنون المسرحية
في الجمهـوريـة العـربيـة السـوريـة - دمشـق ١٩٩٨

العنوان الأصلي للكتاب:

THE THEATRE

THREE THOUSAND YEARS OF

DRAMA , ACTING AND STAGECRAFT

by SHELDON CHENEY

المسرح : ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية= The Theater / شلدون تشيني؛ ترجمة حنا عبود . - دمشق : المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٩٨ . - ٢ج؛ ٢٤سم .

١-٧٩٢ ت ش ي م ٢- العنوان ٣- العنوان الموازي
٤- تشيني ٥- عبود

مكتبة الأسد

الايداع القانوني : ع - ٥٨٩ / ٤/ ١٩٩٨



وليم شكسبير . إنها الصورة الاكثر شبها بالشاعر الدرامي المسرحي الرفيع مأخوذة من حفر لوليم هول معتمدا على ما سمي «لوحة دروشوت الاصلية» في غاليري شكسبير التذكارية في ستراتفورد اون افون .

مقدمة الطبعة الرابعة المنقحة

في مقدمتي لهذه الطبعة، التي تعقب الطبعة الثالثة الموسعة جدا لكتاب «المسرح» لن احتاج الا لبضع كلمات اشرح بها مآربي ومآرب الناشرين. لعل اهم ميزة لهذه الطبعة هي اضافة زهاء ستين صورة توضيحية. فثمة مالا يعد ولا يحصى من التعديلات والترميمات في نصوص الفصول القديمة، وهناك نص جديد في نهاية الكتاب يقارب الخمسين صفحة. فبالنسبة لعامي ١٩٧٠- ١٩٧١ نرى ان الموضوع تضخم، واننا نقدم الآن هذه الطبعة الموسعة.

كان غرضي الأساسي أن اكتب تاريخاً موجزاً لمؤسسة المسرح وفنه: تاريخياً اوسع مجالاً من أي تاريخ مطروح، بحيث أضمنه، انسجاماً مع المواد التي جمعْتها عن الدراما، سجلاً للتمثيل والممثلين والتغيرات التي حدثت في البنية المادية للمسرح- خشبة المسرح والخلفية الديكورية والملابس- وفي أنماط المشاهدين. وبغية توسيع الرقعة أكثر سعيت ان أظهر كل مرحلة كما برزت من نوع معين من الخلفية الاجتماعية، بدائية أو مدنية، روحية أو دنيوية، بلاطية أو ديمقراطية.

كان قصدي تقديم كل هذا ليكون مقروءاً وبشيء من الدراماتيكية. فان كان مقدراً لي ان اخطىء- واي كاتب لا يخطيء؟- فلابد ان يكون الخطأ في المشهدانية والتكريس القسري لجماهير المسرح وبالنتيجة التعصب. بعد كل هذا قلت لنفسي انني غرقت لسنوات في الطبخة المسرحية المشهدية التي هي برود واي فسوف التقط موادي لخدمة الحيوية الدرامية، واقيس لغتي باعتباري رجلا للمسرح العام، فتكون لغة مسرحية صرفة. فخرجت مباشرة من تجربة السنوات الخمس على مسرح برودواي، خمس سنوات قلقة وساحقة وممتعة، وانكببت على كتابة «قصة» المسرح العالمي، بطريقة برودواي.

لم تكن النتيجة سيئة كما حكم بذلك الاستقبال النقدي. فعمليا لم يمتعض المراجعون، عدا المراجعين البريطانيين، من طريقة الكتابة. كثيرون اطروا خطة التاريخ المتتالي التي جرى فيها توصيف الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية كأجزاء تابعة لفن شامل للمسرح. اما بالنسبة الي فاني احببت الكتاب، إذ كان حقا أفضل من عدة كتب ألفتها. وأعترف أني كنت فخوراً بمجموعة الصور التوضيحية. وتبدو لي أنها أعظم سلسلةتوضيحية في أي كتاب تاريخي عن المسرح: فتبين ما كان يجري في دار التمثيل في هذا العصر أو ذاك وتملأ الفجوات في سرد النص، وتقدم تقديماً بارزاً أشكال دار التمثيل والمشاهد النموذجية والملابس وشخصيات الممثلين. على أي حال حقق الكتاب نجاحه فراحت الطبعة تتلو الأخرى حتى عام ١٩٦٧.

وعندما واجهتني ضرورة اعادة الكتابة عام ١٩٧٠ صرت مدركاً أكثر من أي وقت مضى، أن الكتاب الاصلي كتب في نهاية العصر الذهبي، في ذروة التفاؤل. وقد فشلت (كما يفشل معظم الناس وليس الكتاب فقط) في التنبؤ بأزمة الكساد الكبير في الثلاثينات، ففي الولايات المتحدة على الاقل هوى المسرح المحترف في الانحطاط الذي منذ تلك السنوات لا فكاك من أسره الا في موسم هنا وموسم هناك. دكتاتورية هتلر وبيروقراطية ستالين ودمار الحرب العالمية الثانية والتشديد في بريطانيا والفوضى في الشرق والنزعة التجارية المتزايدة في الفنون- كل ذلك اصاب قطاعات تاريخ المسرح، وأشار عموما إلى انحطاط الفن المسرحي في أمكنة كان قد ازدهر فيها ازدهاراً بارزاً. وقد وضعت في حسابي الآن تلك التغيرات التراجيدية. حاولت ألا أفقد حس البهجة الذي يشيعه النسيج الحقيقي لفن المسرح. ولكن حتى في ذروة التفاؤل لا يمكن اخفاء ان المسرح المحترف في اميركا قد انهار بحلول ١٩٧٠ كماً ونوعاً. ففي نيويورك- وهي لسوء الحظ ركيزة البلاد مسرحياً- هبط عدد المسارح من ثمانين دار تمثيل شرعية عام ١٩٣٠ الى أقل من ثلاثين عام ١٩٧٠، مع هبوط سنوي لمجموع الانتاج الجديد من الفين الى سبعين. والتخلف في نوعية المسرحيات المقدمة كان ايضاً مخيباً.

على اي حال سيكون مؤرخاً متشائماً جداً ذاك الذي يتنبأ أن المؤسسة في طريقها الى الزوال أو حتى الى مكانة يتضاءل تأثيرها باستمرار في الناس. فعندما كتبت عن سنوات الانحطاط حاولت تقديم الحقائق، ثم التأكيد على المستجدات التي تعد بتجديد الحياة.

والآن بالنسبة لأوراق الاعتماد، لو سألني قارىء من القراء: هل شاهدت الانتاج الكبير الذي وصفته على أنه انتاج تاريخي؟ . . . لرفضت الاجابة واستعنت بتبرير المؤرخ التقليدي، فهل كان جيبون هناك اثناء الانحطاط والسقوط؟ هل رأى برسكوت بأم عينه غزو البيرو؟ والحقيقة أن أوراق اعتمادي قد تعتبر جيدة فيما يتعلق بالانتاج المسرحي والشخصيات المسرحية في مضمار حياتي الخاصة. فقد شاهدت تلك الشخصية النموذجية ساره برنارد عندما لعبت دور فيدرا في «المسرح اليوناني» في بركلي، ثم شاهدتها مرات عدة عندما مثلت مسرحيات «جولات الوداع» التي تتكرر غالباً، ربما في نيويورك أو في آن آربر، وقد هرعت بعد سنوات من امستردام إلى بروكسل يوم سمعت انها ستفتتح مسرحية جديدة، في مسعاها لـ «عودة» أخيرة إلى المسرح (وقد كانت عودة تراجيدية، لأننا عرفنا جميعاً أنها كانت عجوزاً حزينة، محطمة جسدياً، بساق واحدة- لكن كان ثمة سحر في عرضها، وان شئت فقل كان ثمة شيء إلهي في عرضها). لقد شاهدت عملياً كل معاصرى سارة المقدسة من فرنسيين وانكليز واميركان. وكما هناك هاملت كذلك جون جيلغود وولترهامدن وجون باريمور (في ذلك النسق) وآخرون قلة من الشخصيات المبدعة العظيمة كانوا أصدقاء خارج المسرح: لوريت وايزاد ورواواديث واين ماتيسون واتيل باريمور. وقد اعتدت تسلق تلك الأدراج المفروضة في مسرح شامب اليزيه في باريس لامضي طيلة يومي مع لويس جوفيه وكم تسلقت حتى الأدراج العالية في نهاية خط الترولي قرب جنوا لأمضي ساعة أو فترة بعد الظهر مع غوردون كريغ. وكنت في سالزبورغ عندما مثل ماكس رينهارد دوره الشهير «افريمان» لأول مرة على أدراج الكاتدرائية هناك وتمتعت بعمله التاريخي «دانتون».

في غروس شوسبلبلوس في برلين (ربما كان المسرح مسرح «السيرك» و«مسرح الخمسة آلاف» هو التاريخي اكثر من المسرحية). وذهبت أبعد من ذلك فحضرت مسرحيات الآلام في تبرسي وايرل وابراموغو والنتاج الكلاسي الجديد في «المسرح الروماني» في اورانج وفي «المسرح الروماني نصف الدائري» في فيرونا. ودفعني الفضول الى التلاقي مع مجموعة من ممثلي مسرح موسكو الفني أولاً في فيينا ولكني فيما بعد شاهدت نتاجهم في نيويورك واخيراً في موسكو. وتتزاحم الذكريات: الانتاج الضخم لتولر «مانس فنش» (رجل الجماهير) في «مسرح الشعب» القديم في برلين، وكمقابل لذلك الانتاج الأول الساحر «بلدتنا» في نيويورك (وقد ابتهجت لحضوري خمسة اجتماعات مختلفة في مسارح صيفية وفي مهرجانات. . الخ - وفي أحد هذه الاجتماعات جلست مع المتدربين).

وهكذا يمكنني القول إنني مسرحياً طفت كل الجهات. فان صادف وفاتني النتاج المعاصر من أمثال مسرحية «الشعر» وهي حب قبلي على موسيقى« الروك» وبعض نتاج مسرح اللامعقول (العبث) فعذرى أنني حققت تجهيزات المؤرخ المتوسط. أنا حقاً امضيت وقتاً رائعاً.

واذ تشرف المقدمة على نهايتها فلابد من الاقرار بالفضل. وسوف أخالف النظام المتبع فأسمي أولاً الأصدقاء الذين ساعدوني في هذا التنقيح، مرجئاً من أدين لهم في كتابة الطبعة الاصلية. (واذكر هنا عامل المسرح الذي شغّل المسرح الدوّار في الاتجاه المعاكس).

الدين الأكبر الذي يفوق كل دين آخر هو للبروفسور هنري غودمان من قسم الفنون المسرحية في جامعة كاليفورنيا في لوس انجلوس. فمنذ سنوات اختلطت معظم الرسوم والصور التي منها اعيد انتاج الصور التوضيحية للكتاب بمجموعات ذلك القسم. فتحري هنري غودمان واعضاء هيئته ستين من هذه الرسوم وجعلها مؤهلة لاعادة التصوير، هي خدمة أقدرها تقديراً عميقاً.

دين خـاص أدين به لمكتبـة ولتـر هامـدن التـذكـارية في البليـرز في مـدينة نيويورك، وللقيم عليها لويس راشو، وللمجموعة المسرحية لوليم سيمور في مكتبة جامعة برنستون، حيث قيّمتها آن جنسن تبرعت وقدمت المساعدة في تحري المواد الهاربة. وفي معرض مدينة نيويورك تلقيت مساعدة لاتقدر من صموئيل بيرس وملفن باركس. ومن مكتبة هولتزيل للفنون المسرحية في جامعة تكساس، وفريدريك هنتر حصلت على الصور التي كنت أبحث عنها عبثاً في كل مكان. واني أشكر كل المكتبات والمعارض الأخرى التي لبت طلبي بصورة أو صورتين. (وقد أشرنا بسطر تحت كل صورة أعدنا انتاجها).

لابد من ذكر بعض الأفراد لاسهاماتهم الخاصة في هذه الطبعة المنقحة: ارثر هوبر الذي كتب مسرداً جديداً كل الجدة للكتاب، وبول مايرز من المجموعة المسرحية لمكتبة نيويورك العامة وهو مركز شهير للدراسة المسرحية، وجيمس هاملتون العامل المسرحي في جامعة نيويورك. واشكر أيضاً المكتبة الاميركية الجديدة (منتور) ودار نشر جامعة يال، لسماحها باضافة المزيد من الصور الايضاحية.

اما البقية فهذه اجزاء من «اقرار المؤلف» كما جاء في الطبعة الاصلية:

اني مدين جداً لمعظم الباحثين والمؤلفين الذين نشروا دراسات عن الدراما في مراحلها التقليدية: اليونانية والرومانية والوسطوية.. الخ- لأن كتابي لا يقوم على بحث أساسي وانما على مسح مكثف في جلاء الفن عبر كل المراحل. وقد اشرت إلى المختصين وكتبهم في المسرد. استطيع فقط الاقرار لهم بديني، قائلاً «شكراً لكم». لكني علي ان اضيف اني مدين بتشكراتي الخاصة نظرا للأذونات الكثيرة التي اتيحت لي، لمكتبيي «المكتبة الاميركية» في باريس، ومكتبة نيويورك العامة ومكتبة الدراسات الاميركية في ايطاليا، في روما، والقيم على «الكتب المنشورة للمعرض البريطاني» في لندن. ولروبرت ادموند جونز، وغوردون كريغ والبروفسور روبرت موراي فاني مدين خصوصاً للاقتباسات التي ادخلتها في النص.

أما بالنسبة الى الرسوم التوضيحية فان ديني كبير للناشرين. وعلى أن اشكر اديث اسحق صاحبة «شهرية الفنون المسرحية» لنجاحها في تشجيعي ومساعدتي، والشركات التالية وافقت بأريحية على السماح باعادة نشر الصور التي تعود حقوق نشرها اليها: شركة مكميلان بنيويورك وشركة مكيلان المحدودة في لندن ودينث وابناؤه بلندن وجورج هراب وشركته المساهمة بلندن وهيث وشركته ببوسطن وشركة جون داي بنيويورك ودار اكلبس بلندن وشركة القرن بنيويورك وشركة ونترلوري المحدودة بلندن و«المسرح» بلندن ونورتون وشركته بنيويورك وشركة جوزيف المحدودة بلندن ومنشورات الفنون المسرحية بنيويورك. مدراء جمعية نيويورك التاريخية لمؤسسة سميسوميان لمعرض فكتوريا والبرت بلندن والغاليري القومية بلندن قدموا لي الاذن باعادة انتاج الرسوم واللوحات التي ترعاها مؤسستهم، كما امدني بمنشورات اخرى جوزيف غريغور وغوردون كريغ وارثر ادوين كروس وكينيث ماغوان وكولفر سيرنيس وارشيف داربتمان وارشيفات كين.

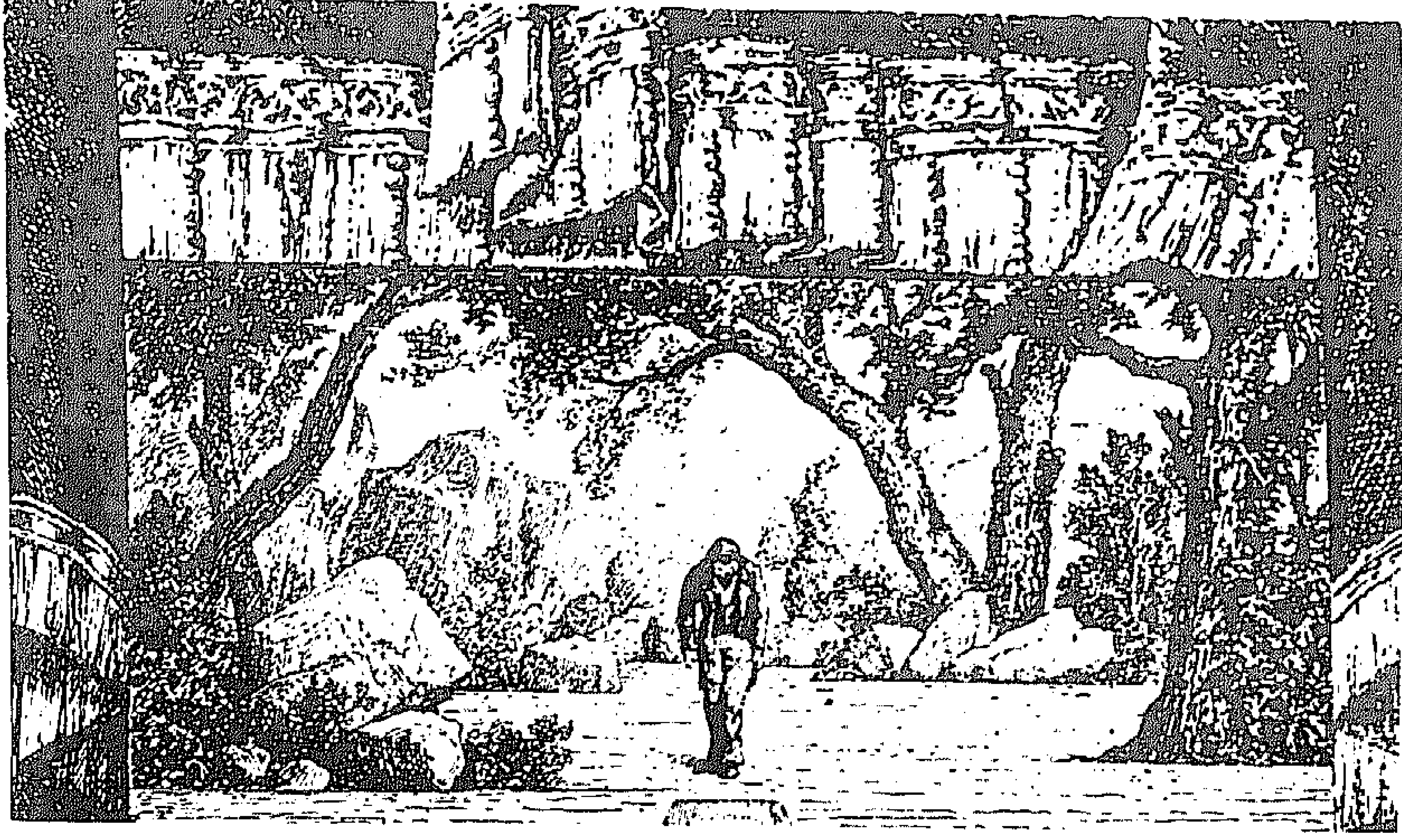
وبما ان جمع الكثير من الصور التوضيحية جمعاً، بما في ذلك الكثير من قبل فنانين توفوا من زمن طويل، واخرى من كتب نشرتها شركات اختفت منذ امد بعيد، فمن الصعب وضع مقياس اجرائي بصدد التعبير عن الشكر. ان اسم الفنان يمكن متابعته وتقصيه اما تقصي الناشرين بغية طلب الاذن الشكلي فاني افعل هذا فقط فيما يتعلق بالكتب التي نشرت منذ ١٩٠٠ - تمشياً مع قانون حقوق النشر واستخدام الاذن بين الناشرين. ولابد ان اضيف هنا ان أصول بعض الصور التوضيحية وعلى الأخص الاقدم منها دخلت في ملكيتي باعتبارها منشورات مهملة ربما لانفصالها انفصالاً غير مناسب عن المجلدات الام، بشرائها من أكشاك على ضفاف السين أو أماكن أخرى حيث لا يتمسكون كثيراً بضرورات الاتيكيت الادبي.

أما بصدد النص، فاعتقد اني بذلت كل جهد انساني حفاظاً على التواريخ والتهجئة... الخ بيد ان الكتاب كتب «على الطريق» واحتاج عمليات متابعة

التوثيق التي تسبق نشره فقمت بتحضيره في وطني جلودا صبورا. والحق اني انسان أتلف معاجم المكتبات العامة وموسوعاتها في نصف عواصم أوروبا، تحقيقاً للتواريخ والاسماء، لكني اشعر ان الاخطاء قد تتسلل- وقد يمكن استدراك خطأ او اثنين في الطبعات اللاحقة. وأملي ان يكون ثمة أفضلية معاكسة في هذا: ذلك ان «القصة» التي رويتها جمعت الحيوية والفائدة التصويرية من ظروف سفري، ذلك اني كنت في روما عندما كتبت الفصل الروماني، وفي فلورنسا عندما كتبت عن عصر النهضة، وكنت على التوالي في لندن وبرلين وباريس ونيويورك ومراكز اخرى كثيرة للنشاط المسرحي.

ولاشك ان كتابة هذا الكتاب منحتني عذراً مقبولاً لجعل رحلة العالم القديم من اورانج وآرليس الى تورمينا وسيراكوزا من أجل نزهات لسبر المسرح، ربما في مرسيليا أو بوتسدام أو فيسسنيزا، ووثبات سريعة لالتقاط عرض فريد في سالزبورغ او مونت كارلو، في شتوتغارت أو باسادينا أو بروكسل. وقد تحصلت من هذه الحجيج على انطباعين مسيطرين: على التنوع الضخم لفن المسرح وعل تفرده ونجاحه في سحره. فحيثما يكون المسرح تدخل مشاركة المشاهدين في السحر، وربما لتدعيم السحر. وقد يستمر اكثر من اللحظة الحافلة بين تخفيف أضواء الصالة وارتفاع الستارة، تلك اللحظة التي فيها يتعطل العقل الواعي ويفتح الطريق لقدرة اعمق من الفهم، من البهجة النفسية. إن المسرحية العظيمة تظل في الذاكرة مدى الحياة. وقد حاولت في تاريخي ان أنقل فقط قليلاً من هذا السحر الى القارىء علاوة على التواريخ واسماء المسرحيات وخشبات المسرح. ورغبتي أيها القارىء العزيز أن أزيد فيك هذا الشعور بالمسرح الاساسي: ذلك ان خبرتك في العرض بعد قراءة الصفحات القادمة قد تكتمل قليلاً وتغني لتماسك في هذا الكتاب مع خشبات المسرح والممثلين والمسرحيات والمشاهدين من العصور الغابرة.

وهكذا فليكن ديونيسوس معنا.



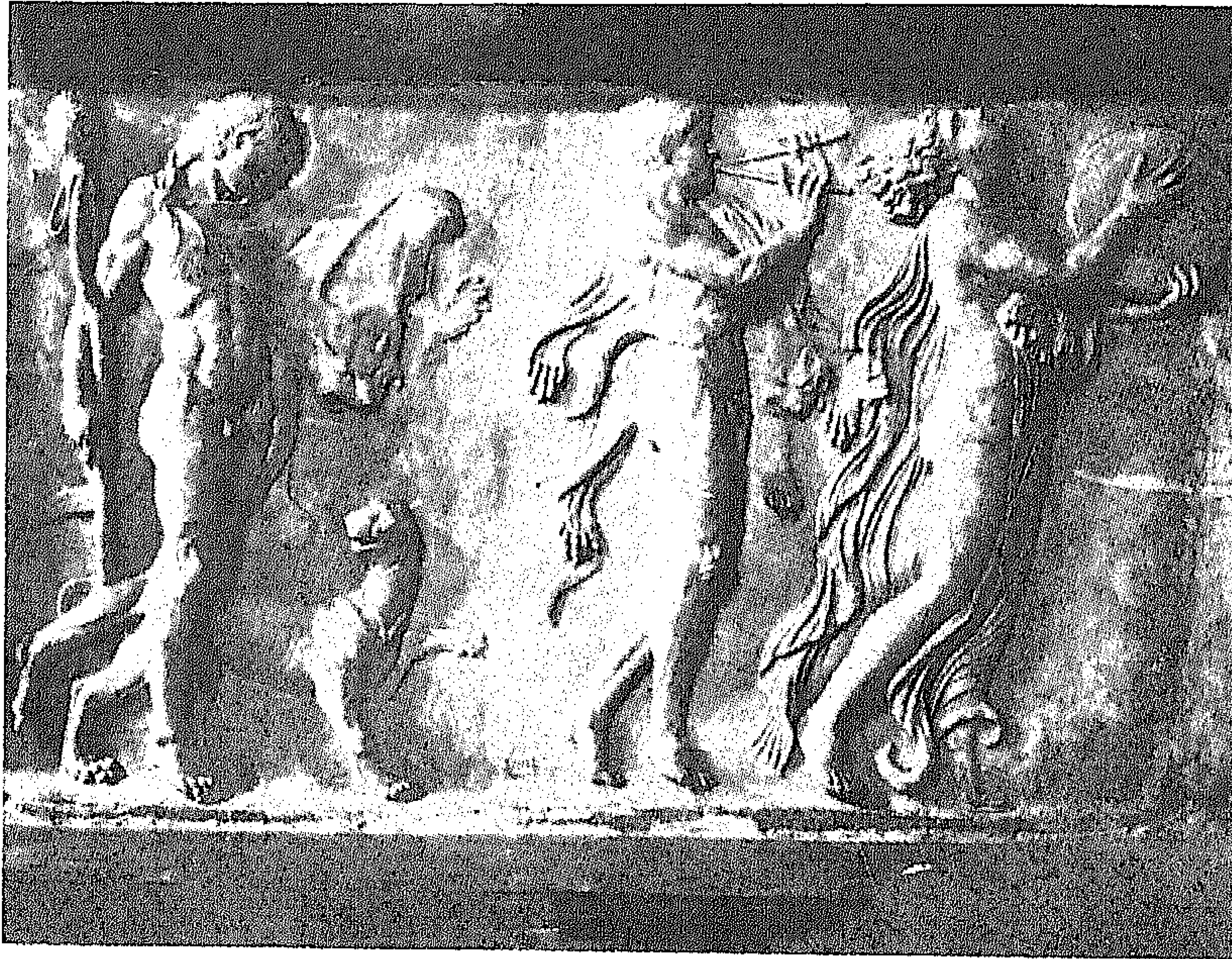
ديونيسوس

هبط ديونيسوس من جبال تراقيا الوحشية الى هيلاس فعبد رباً للأدغال والحقول والخصوبة بسلطة خاصة ترفع البشر الفانين للمشاركة بالغبطة الالهية. واتخذه شعب اليونان إلها خاصاً به، خاصاً بالشعب على نحو عام. لقد افعمتهم روحه فأكرموه (واكرموا انفسهم) بمهرجان بهيج وبحفلات قصف وحشية وطقسية وبولغ بالاحتفال به إلى درجة أنه لايمكن ابعاده عن صحبة أرباب الأولمب الحقيقيين. وهكذا بعناصر الارض وبالوحشية العالقة به وبعاطفة خاصة يكنها للبشرية غدا أصغر أرباب الاغريق.

وكما هي العادة في هذه الازمنة، خلق حراس الدين القويم اسطورة لمجيئه. فقد احب زيوس ابو الجميع سيميلي الاميرة الجميلة ابنة قدموس. وقد خدعتها زوجة زيوس الغيورة فحرضتها ان تطلب من عشيقها السماوي أن يتجلى أمامها وهي البشرية الفانية بكامل مجده. وفي اللهب الرائع لحضوره تلاشت سيميلي على الفور مغتبطة. لكن ديونيسوس جاء قبل وقته فانقذه ابوه الرب العظيم من اللهب

وادخله في لحمه وخاط عليه. وبهذا اخفاه عن عيني جونو المفترستين فأكمل ديونيسوس نضجه وبولادة ثانية جاء الى العالم مجيئاً عجائبياًكاله حقيقي وابن لزيوس وطاف جوالاً متصوفاً.

ولكنه بالنسبة إلى الشعب ظل قبل كل شيء إلهاً للطبيعة والاشياء البرية، ولكل النزوات الالهية- الانسانية الوحشية. ويبدو ان آلهة الارض والحقول والادغال والكرمة السابقين انتظروا قدومه وكان يعرف بديونسيوس وباخوس مثلما كان يعرف بـ«بروميوس» و«نسيوس».



باخوس وفون واحد الباخيين. نقش قديم محفور في المتحف الوطني بنابولي (تصوير ليناري)

وبما أنه رب الخمرة واهبة الفرح ورب الالهام السراني فهو يقدم للمحتفلين به نشوة السكر الروحية. فقد دخل في كينونتهم، فاصبحوا آلهة باسمه: الباخيات واتباع باخوس. وتجربتهم كانت ديونيسية. وهو لا يطلب منهم لا التوقير ولا العبادة، وبما أنه كان يحسب حسابهم في غبطته فقد احتفلوا، مثل الاله، بالابتهاج وبالرقص والمسيرات والاغاني.

لقد تطورت الدراما مباشرة من الاحتفالات الديونيسية، من الطقوس والرقصات والاغاني التي كانت تغنى، من الاستعراضات بالصنوج والمشاعل والاقنعة، على شرف ديونيسوس، وكان المكان المكرس للمعربدين يسمى «المسرح». بعض المحتفلين صاروا كهنة، وهؤلاء دعوا اخيراً «ممثلين» أما الباقون الذين انخرطوا في الغناء، والذين في مقدورهم حتى ابتكار أغان جديدة صاروا شعراء، ولما اتسعت كياستهم صاروا دراميين، والآخرون الباقون صاروا نظاره، اولئك الذين لا يطلبون أكثر من المشاركة الروحية والتمجيد العاطفي للاحتفال الديونيسي.

وما كان الأروع في المسرح، حتى أقدم العصور، هو نشوة السكر الديونيسية وتمجيد المشاركة الروحية العاطفية وتصعيد التجربة الدرامية. لا يوجد اله آخر كشف مثله الالوهية للاله في الانسان، ولا يوجد فن آخر مس الابداعية السرانية لفنانيه مع تقبلها في نفس المتفرج، وعمّد نظارته في توهج الروح.

عاش ديونيسوس خمسة عشر قرنا. واليوم، العالم الذي تعلم احتقاره يستعيد، مع الجوع القديم للنفس، الدافع القديم للعيش الالهي، مع شيء غير قليل من الوحشية القديمة. ونحن البشر الذين جئنا في زمن متأخر، نرى حولنا تعفن الاديان الاخلاقية، وفوضى الحضارات الغازية المجنونة والخراب الروحي للحياة العلمية الرافلة، فنبحث مرة ثانية عن طوفان روحي عاطفي، عن غبطة، عن تجربة اله. اننا نعود بكل ثقة الى الوراء، لان ديونيسوس خالد ولان المسرح حي أبداً.



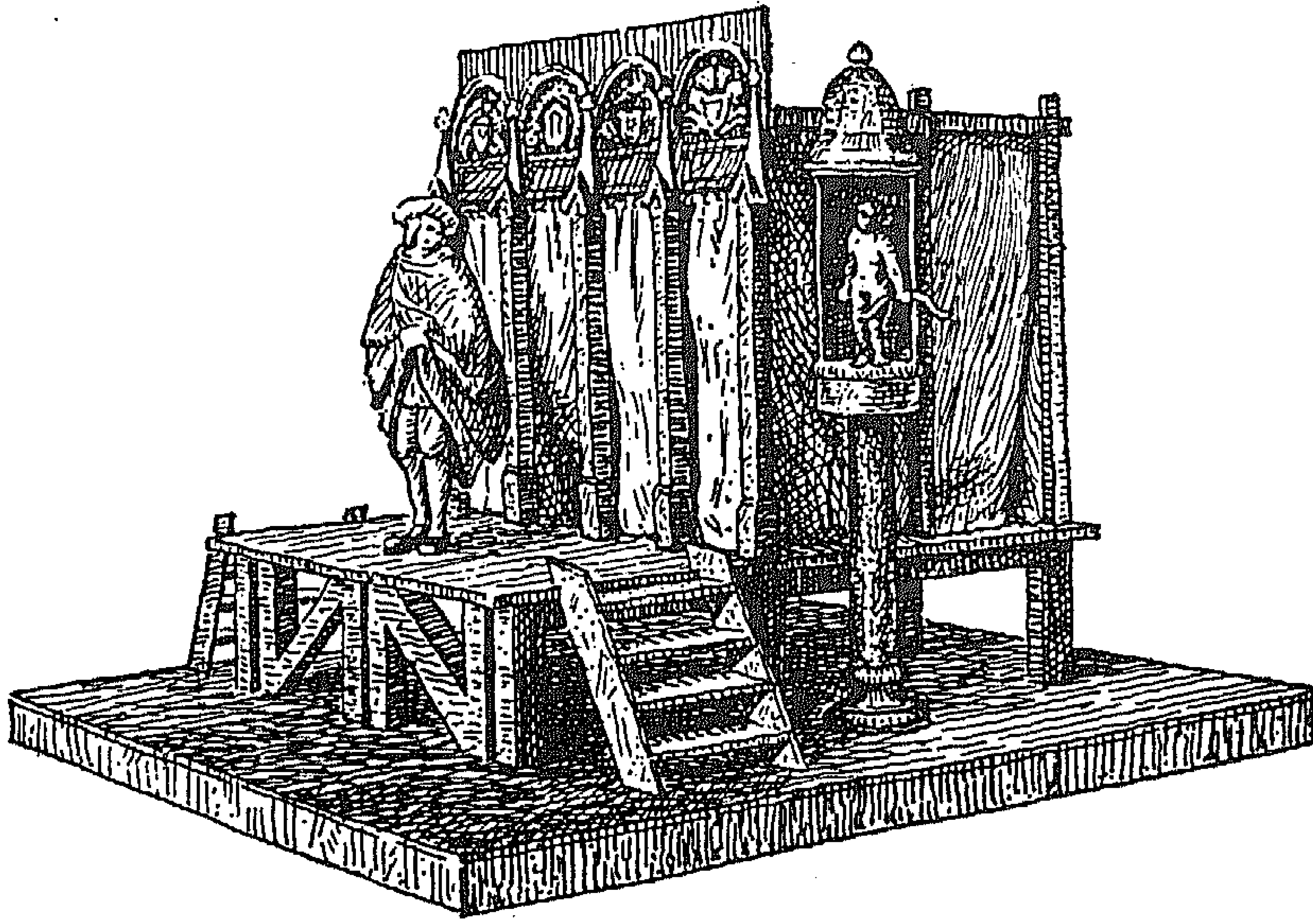
الفصل الاول

المسرح: الانساني والالهي

حيثما وعندما يتخطى البشر الصراع الصرف من أجل الوجود الجسدي، الى الآلهة واعادة الخلق والتعبير عن الذات يكون ثمة مسرح بمعنى من المعاني: مكان للتمثيل، رقص، حوار، دراما في مشروع منظم للحياة.

إن الدراما العالمية الناتجة، المسرح الجمعي، من الرقص البدائي حتى المسرحية الصحفية الحديثة، من الطقس الالهي الى التشخيص الدنيوي، من التراجيديا الاغريقية الى «الصور» المتحركة في شتى مظاهرها المختلطة، كلها تعريفات لـ «المسرح» و«الدراما». ولو تمكن أحد من بسط صورة لخشبة مسارح العالم، ولو ثبت للحظة الموكب الكامل لنشاطاتها على رقعة سحرية، لعرف المراقب دفعة واحدة انه لايمكن لتعريف ان يكون واسعاً ومرناً كفاية، بحيث يضم بكلمات عناصر الفن وطرائقه، ولا سطيحات الحياة الدرامية- المسرحية واتجاهاتها.

ولا ينشأ التنوع والاضطراب من الشكل الممزوج والطريقة المركبة- لكون هذا هو الفن الذي عنده تلتقي جميع الفنون- بأقل مما ينشأ من الطبيعة المزدوجة للدافع الذي يخضع له التعبير الدرامي. سمه الالهي والانساني او الديني والاجتماعي او الروحي والقصفي. وهناك تماثلات وتباينات هامة أخرى، لأن المرح والاحتدام هما من صميم جوهر المسرح، بينما «الدرامي» يفكر بالحديث الذي يدخل مباشرة وبحيوية في الحياة، فيتعامل مع أعمق تيارات الكائن الانساني، مع الازمات الشخصية واللحظات الهامة في التجربة. لكن الأهم هو ان المسرح فن فيه يضيء النور الروحي حياةَ البشر.



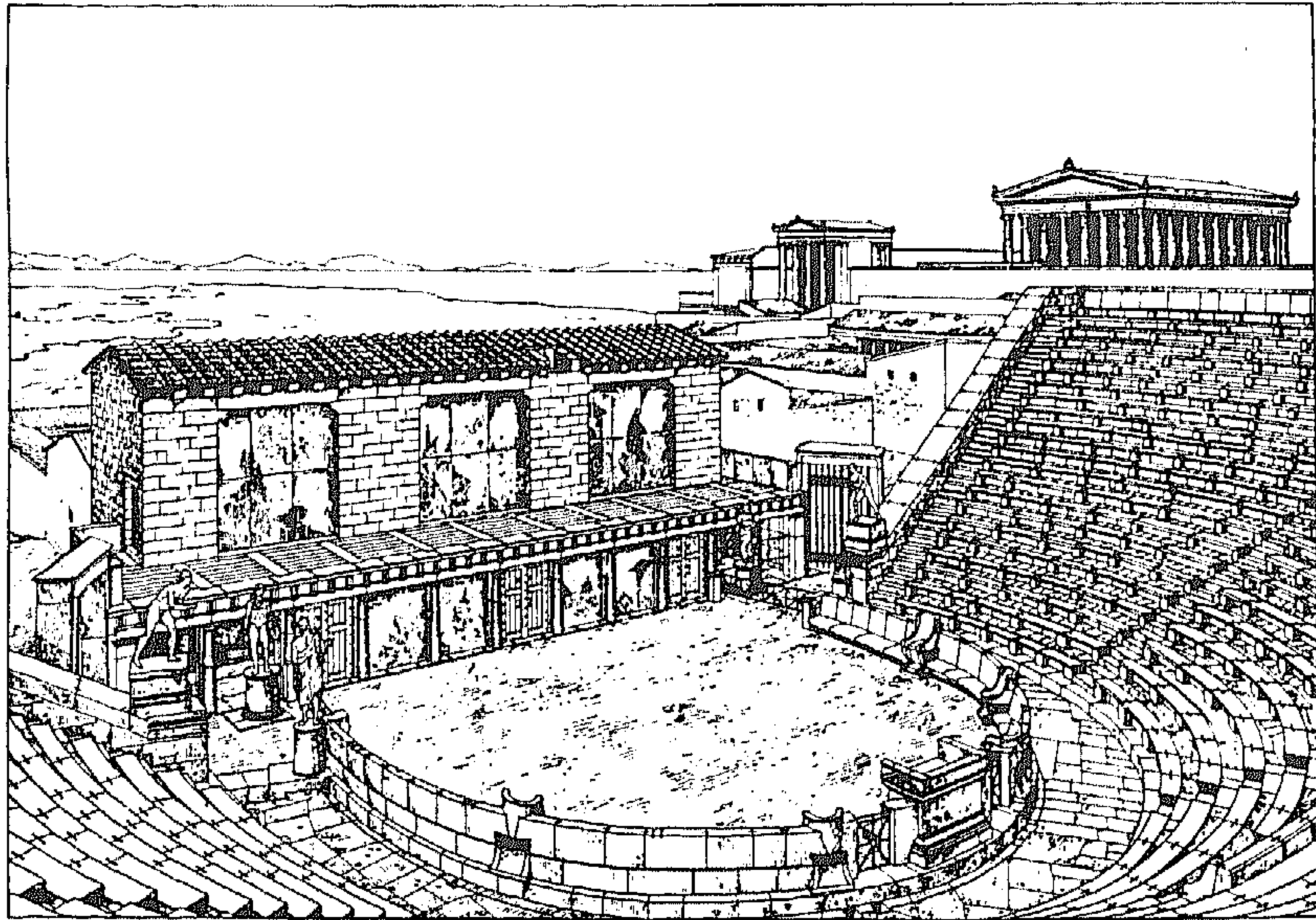
اذا تناسى القارىء مشهد «الصورة» في القرن التاسع عشر، فلا بد ان يتراءى له الممثل وهو يغير علاقته مع خلفيته باستمرار. وهذه خشبة مسرح المصطبة البسيطة التي خصصت لإحياء الكلاسية في بداية النهضة (عن رسم وارن تشيني، مأخوذ من نموذج موجود في المنشورات القديمة).

في حال غياب التعريفات فان كل انسان سوف يشكل تعريفه العقلي الخاص- أولاً مما شاهده في المسارح ولكنه يملأ فراغ الانطباع والمخطط الأدبي من اجزاء الصورة العالمية حسبما يلاحظها.

لنفرض للحظة ان مثل هذه الصورة من المسرح في كل الأزمنة والأمكنة، وبكل اختلافاتها تنبسط امامنا، على لوحة عملاقة حاشدة. على الفور يرى احدنا «الدراما» كدافع رئيسي، وقصة التمثيل كمفتاح للتركيب، ويرى آخر شكل المسرح وعناصر الحرفة المسرحية وطرائق ووسائل تقديم الدراما للجمهور، باعتبار ذلك هو الأهمية الكبرى. ولكن من يرغب باستحضار الصورة الكلية بشكل مركز، من يأمل برؤية المنظر كاملا، يجد من الضروري ان يرى ما وراء كل ذلك فينفذ إلى التصميم الاعمق الذي يربط الصورة معاً، ينفذ الى الشيء الذي هو «المسرح» بمعناه الأوسع.

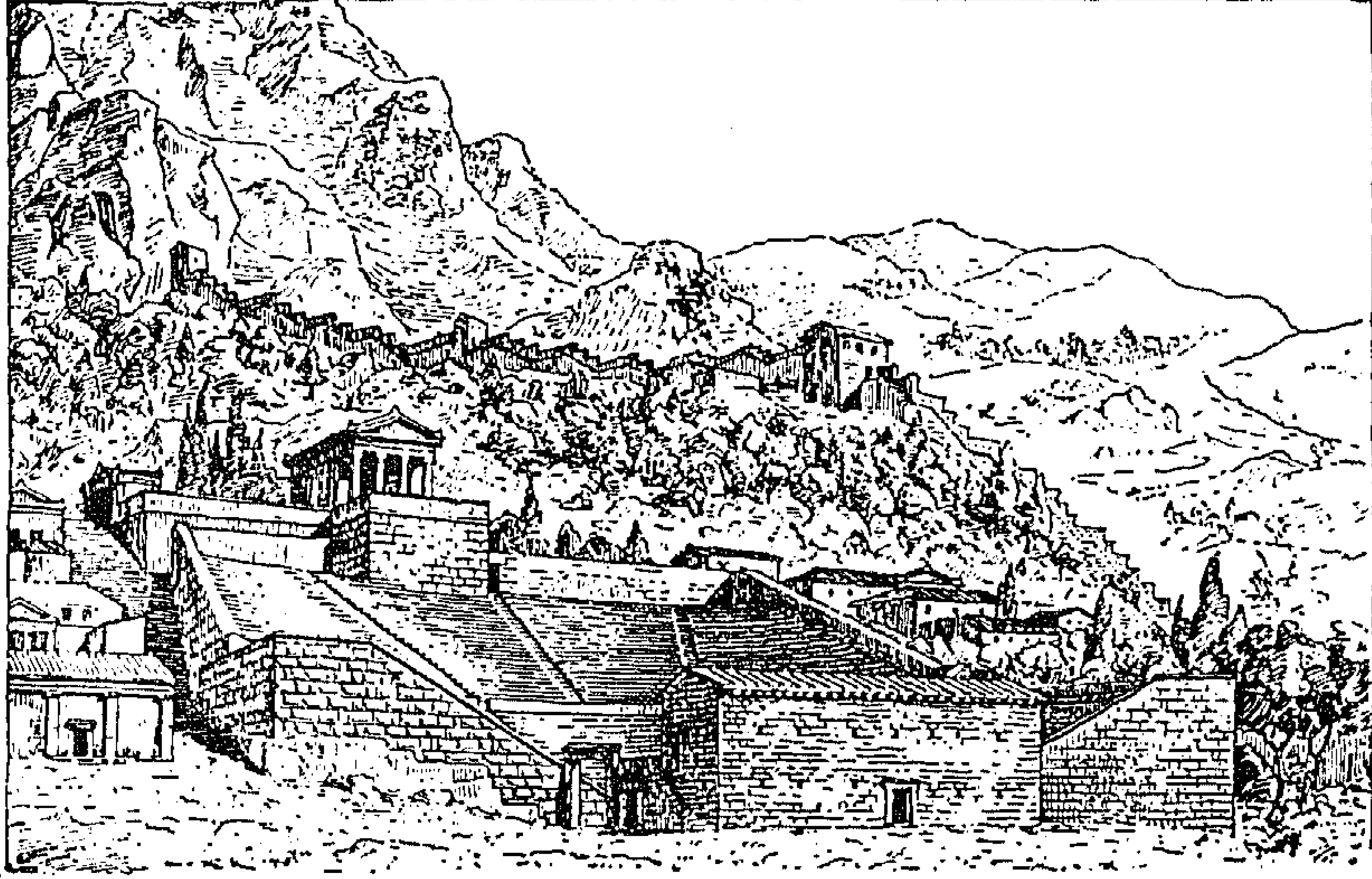
وانها لواقعة من الوقائع اللطيفة حول دراسة المسرح اليوم، ان الطالب او الفنان لدى مشاهدته عرضاً مسرحياً واحداً، يعلم انه لا يوجد عنصر واحد يؤلف المادة الرئيسية أو الجوهرية، فيعترف بالضرورة ان عدة «وسائل» من الانتاج تسهم في التأثير العام الذي هو أهم شيء، هو عمل مسرحي منجز. الممثلون والاضواء والحوار والضجة والصمت واللون والمشهد والخشبة، وهو الذي يلاحظ لأجل أي شيء وضعت، هي مصادر الفن التي تخلق عندما تجمع في موكب أو تدفن المسرح. وبعيداً عن العناصر المرئية والمسموعة ينتبه للموجة الايقاعية التي تسجل خلف العقول الواعية للمشاهدين مثل مدّ يرفد الروح.

هكذا تماماً، فيما يتعلق بالتركيب الاكبر للمسرح العالمي، يجب على الطالب او المرتاد المهتم بالمسرح- أو القارىء- ان يرى قوة رابطة مشابهة، وحدة مسرحية، هالة شمولية لان هذا هو ما يمنح التصميم للممثل في علاقته بالدراما، بالمسرح المادي وحرفة المسرح. وهذا هو ما سوف أسعى للاحتفاظ به دائماً في سردي قصة «فن

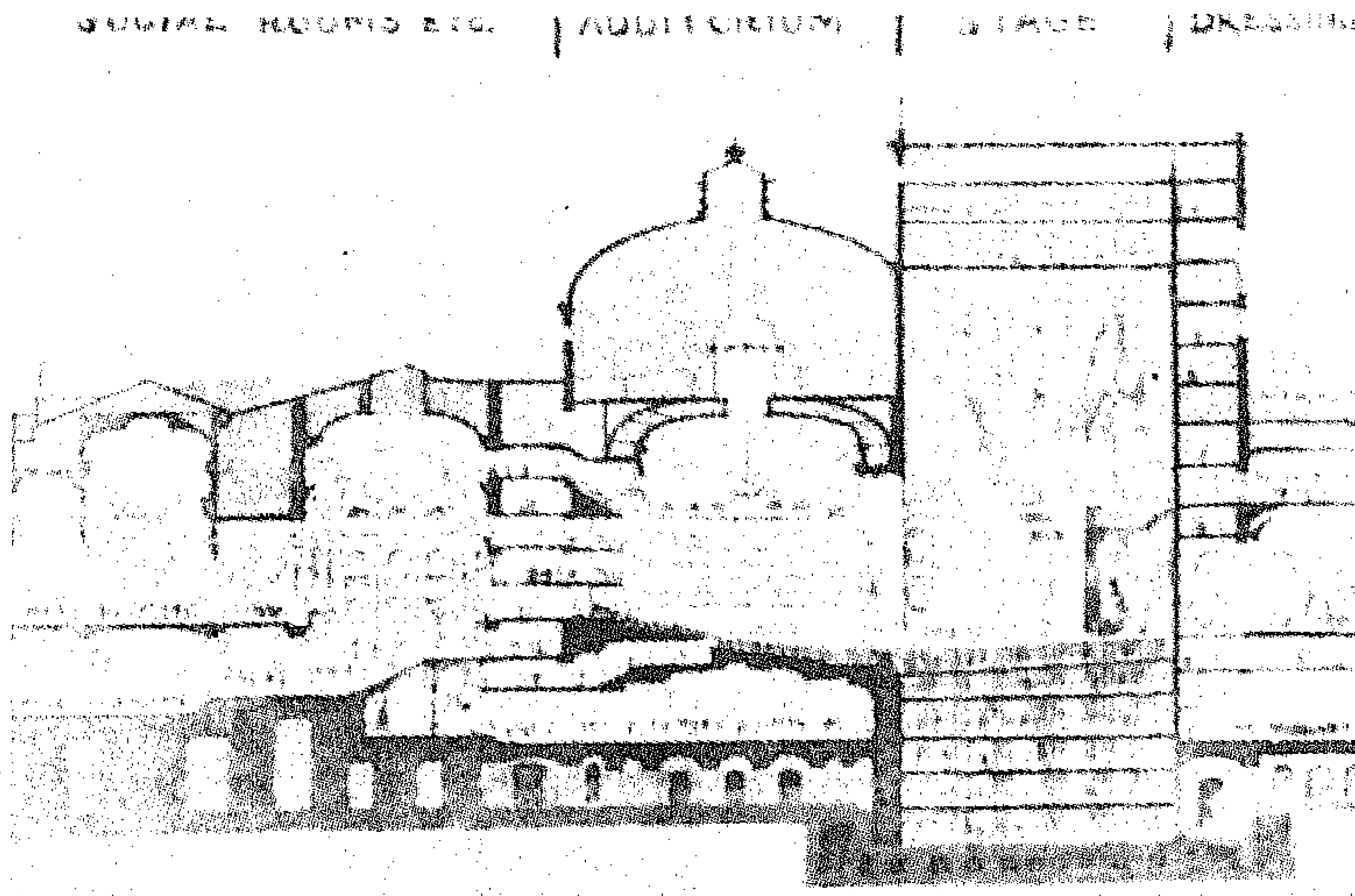


المسرح جزء من مجموعة المعبد. رسم جدده فون جيركان للمسرح اليوناني- الروماني في برين.
(هذا هو داخل المسرح الأعلى كما يبدو من القمة المرسومة في الشكل التالي).

المسرح» . فالاحتدام الحسي والانفعال العميق يبرزان من عناصر أعمق من الأضواء الملونة والمشهد المسرحي الساحر ، خلف عروض الممثلين ، وخلف الدراما .



تتباين المسارح الأوربية الحديثة عن المسارح القديمة . ففي الأعلى اعادة رسم المسرح في برين كما يبدو من الخارج فتظهر صالة المشاهدين والبناء المسرحي الصغير وفي الأسفل منظر مقطعي لدار اوبرا باريس يوضح ضخامة خشبة المسرح واتقانها ، مع ثمانية طوابق للآليات في الأعلى والأسفل ، ورحابة غرف الاجتماع بالمقارنة مع «مكان الرؤية» الذي هو أساسي في كل مسرح . (الرسم الأعلى من مسرح فون برين لفون جيركان . والمقطع هو من رسم كارل فيشوت وهنري ماير ، من رسم مجدد في «المجلة المصورة») .



لو جعل أحدنا في ذهنه هذا التأثير الأوسع، لنحى الدراما والممثل ببساطة عن التصميم الأكبر. وكتمهيد للتاريخ الذي يبدأ في الفصل التالي، أرغب في التوقف مع القارىء عند أوجز «نظرة عامة» في العناصر المكونة الثلاثة- آملاً ان يساعدنا هذا في توجيه انفسنا، وفي العثور على أعظم نقطة بداية في رحلة عبر متاهات الصورة العالمية.

إن الممثل، الوسيلة البشرية التي تتحدث بها الدراما الينا، هو الذي يمنح الحيوية والكثافة والانسانية للفن، وهذه امكانية مستحيلة في الرسم وحده أو الحجر أو الصوت- فللممثل تاريخ يغطي كل الفجوة بين الكهانة والفجور. لقد كان الممثلون خداماً للآلهة، ومرشدين للأخلاق، ولكنهم كانوا أيضاً قوادين لأضخم شهوات الناس، . في اليونان، بعد ان أفسحت طقوس ديونيسوس وقصفه الطريق لتأليف المسرحيات، كان الممثلون أعضاء ذوي امتياز وتكريم في المجتمع، ولكنهم في روما هووا إلى الأعماق الحزينة للاحتقار. بعد ذلك كرمتهم حكومات واسضافهم ملوك وملكات- ليس هذا فحسب بل كانوا أيضاً يدعون ويترجون للانضمام إلى البلاطات، لكن حكومات أخرى عيرتهم بالمشردين، وملوكاً آخرين عاقبوهم ولاحقوهم باعتبارهم ممقوتين واوغاداً وكسالى. وقد دعتهم الكنيسة الى خدمتها، لكنها أيضاً نبذتهم وعبر قرون كثيرة رفضت دفنهم مسيحياً. اليوم يمنحهم الملوك لقب فرسان، ولكن خلال حياتهم نسمع مطارنة يصرخون انه لم ولن يأتي خير من المسرح، فبمجرد ان يذهب شخص إلى المسرح يعني تلويث الشخصية. (مع ذلك اعلنْ ان ممثلاً شهيراً سيشرب الشاي عند السيدة سميث يوم الثلاثاء، وعندها لن يتأخر مدعو عن الحضور).

وقصة ما يفعله هؤلاء الممثلون بالمعنى الضيق للتمثيل، يوضح قليلاً حقيقة لصيقة جداً بكامل فن المسرح: ذلك انه منذ العصور اليونانية وحتى القرن العشرين، كان انحراف اوسع فأوسع عن الطرائق التقليدية باتجاه النزعة الطبيعية. ففي اليونان كان الجلال الرائع للاشارة والحركة، مع جمال الأسلوب يشكل عماد

التمثيل. فالشروط الصميمية لمظهر الممثل وضعت من أجل الاداء الخطابي البطيء العريض: المسرح الذي يشبه القدر، والقناع الذي يخفي مظهر الوجه والالبسة المحشوة وجزمات الكوثرون. وفي كل عصر تلا ذلك، في روما، في النهضة الايطالية، في فرنسا وانكلترا والمانيا وحتى «عصر التمثيل العظيم» في القرن الثامن عشر، كان هناك تقرير متكرر: «التمثيل الآن صار أكثر انسانية وأكثر واقعية وأكثر شبهاً بالحياة من ذي قبل». وأخيراً، ومع دخول الاضواء الالكترونية وصل التشخيص ذروة الطبيعية. فمن كون المسرح تقليداً توالى عبر كل المراحل من التصوير الصناعي في قسم منه والتصوير المحاكاتي في قسمه الآخر، إلى ان وصل إلى التشخيص الفوتوغرافي للرجال والنساء العاديين.

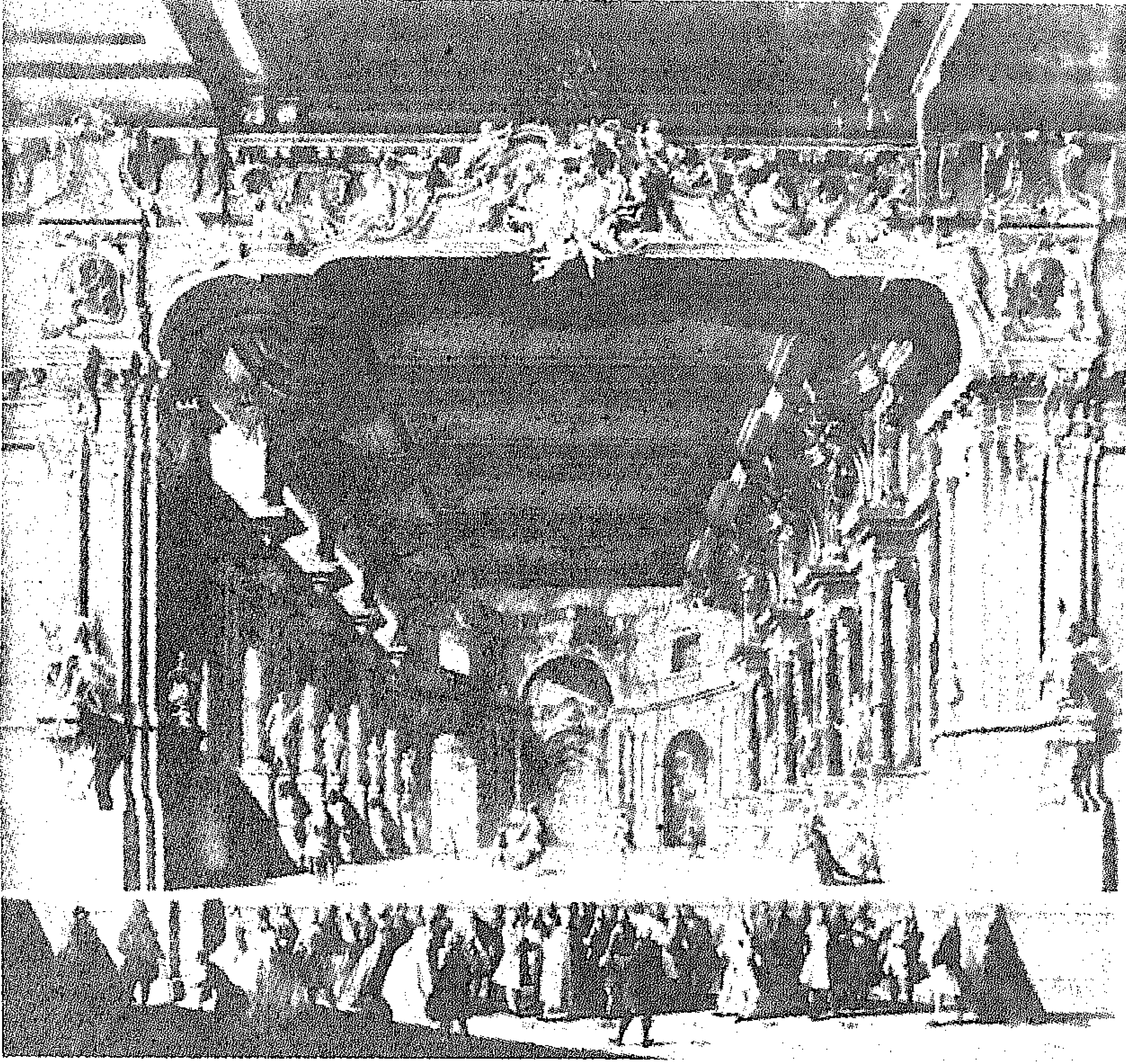
ليس الدرب الذي نتتبع فيه التغيرات في دار التمثيل المادية درباً مستقيماً دائماً، ولكن الفرق بين طرفيه ليس أقل بروزاً. وما عدا بضعة دور حديثة جداً، فان المسرح تهاوى من الانفتاح والنبالة الى شكل متشنج ومختلط اختلاطاً تافهاً. من حلقة الرقص كمسرح، ربما في ايكة مقدسة في سفح منبسط من جانب هضبة، عبر دور التمثيل الخشبية الجميلة- ومن ثم الرخامية- عند اليونان، وحتى مسارح العرض الأخاذة عند الرومان، كان التقدم تقدماً منطقياً. بعد ذلك تغيرت الأشكال وترنحت، ولكن عبر كل ذلك اتبع بناء المسرح منحنى ما سمي الحضارة: فأقيم الى جانب المعابد ومذابح الكاتدرائيات عندما كان الانسان اكثر روحانية، وصار مكانه الملائم في القصور عندما كانت البلاطات ملكية واكثر روعة، ولكنه يهبط الى الحرفة الفجة في قرون الظلام، أو يغدو صندوق دنيا مزخرفاً ومزيناً في القرون المادية- وهكذا إلى أن تحول إلى اطار بروازي ضيق ذي ثقب للمخالسة بحلول العصر الواقعي في بداية القرن العشرين.

وهكذا أيضاً قصة الدراما. فثمة الفجوة ذاتها بين المسرحية الاغريقية بأعماقها الانفعالية التي لا تنفذ وشعرها الجميل وبين مسرحياتنا الواقعية الضيقة المعاصرة ذات الثقب المخالس. كذلك لم يكن التطور مباشراً: فقد عرف تاريخ

الأدب الدرامي مرحلة مجيدة. فشكسبير أعقب سوفوكليس بعد عشرين قرنا. وحديثاً في بداية القرن التاسع عشر قدم غوته وشيلر شيئاً ما من السحر الرائع ذاته. ومنذئذ والشعر (وكذلك الغبطة والاتقاد) يضعف ويختفي تقريباً.

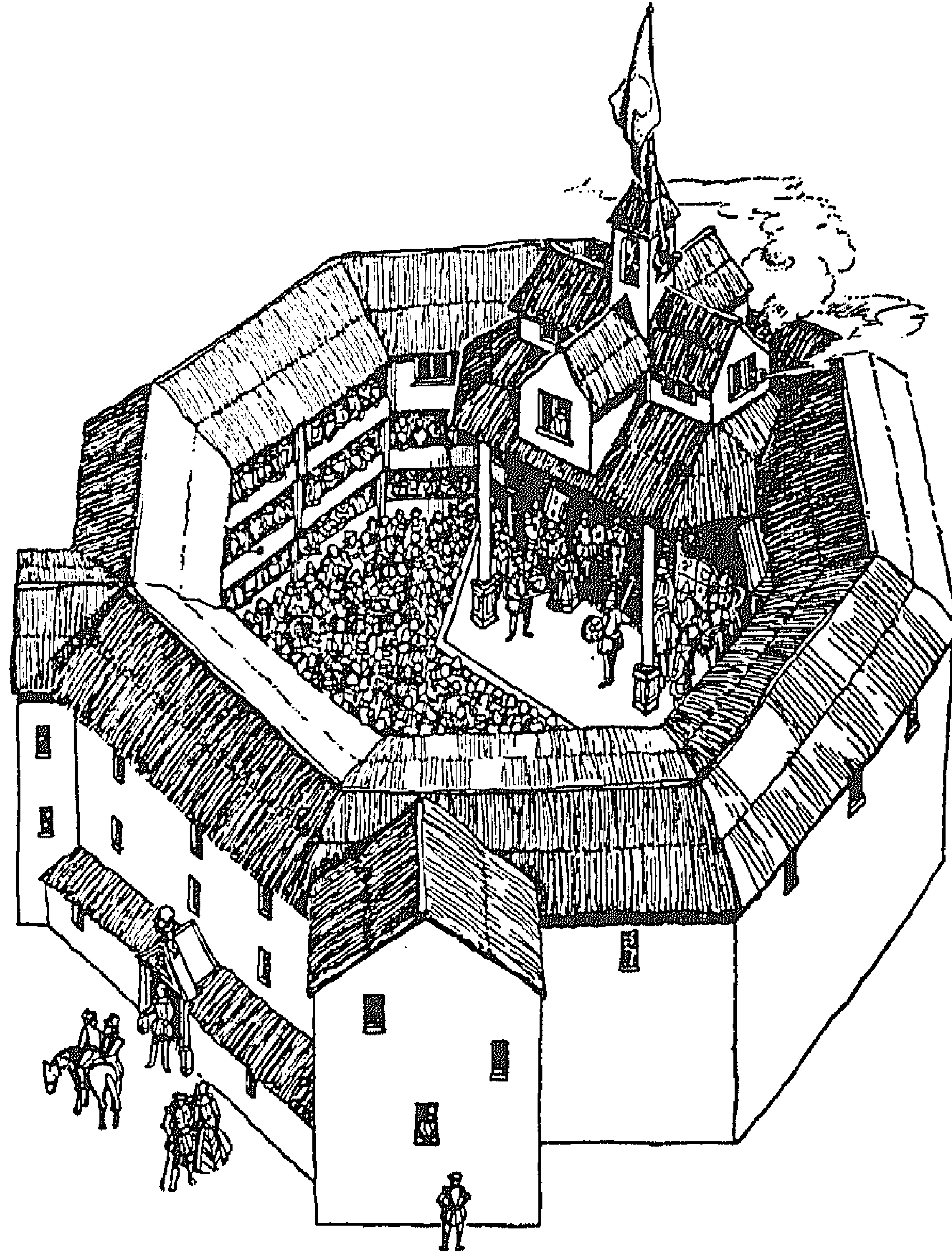
وثمة أولئك- ولا تحسبني منهم- الذين يقولون ان المنحنى ينحدر فقط وفقا لقانون المشاهدين: النظارة الذين كانوا رائعين عقلاً وروحاً، صاروا حسيين تافهين ومتطفلين ولذلك تحتم على المسرح ان يهبط ليسليهم. ولكن الارجح ان يوجد مشاهدون جيدون في كل مكان، لو كانت الشروط السياسية والاقتصادية والروحية ناضجة للدراما الجيدة والمسارح الجيدة والتمثيل الجيد والحرفة المسرحية الجيدة. والحقيقة ان ثمة بعض المتفائلين- واحسبني منهم- الذين يرفضون ان يكتئبوا طويلاً بسبب الرخص الفاضح لمعظم النتاج الدرامي اليوم، بسبب تفاهة دور التمثيل المفرطة في الزخرف، والمسرحيات الصحفية والتمثيل غير الابداعي. ذلك اننا نرى في النشاط الجبار- وهو الأعظم في كل الأزمنة- بدايات منحنى- صاعد جديدفالمسرح المادي يتراجع لمصلحة البساطة الجديدة (ليست بدائية ولكنها بساطة تشبه بساطة الاوتوموبيل: فلماذا لا يكون المسرح بجدران بسيطة خالية من الزخرف، مريحاً مثل سيارتك، وبالتالي يكون براقاً دافئاً ممتعاً؟) والدراما تتخلص من الصياغة الصحفية الفوتوغرافية فتزاوج بين الجرأة الجديدة وكثافة الحياة الانسانية الجديدة، ويكون التمثيل أقل محاكاة من الانكشاف.

بيد ان أهم شيء أننا نرى روحاً جديدة تظهر في المسرح الغربي. والحقيقة انها روح غير ملموسة لمؤسسة أو عرق أو أمة تحملها بنجاح عبر العصور. بالتأكيد إنها الروح الأبدية المتوهجة للمسرح التي شقت طريق الفن الدرامي عبر المراحل العظيمة والمنحطة، المجيدة والمرعبة في تاريخ البشرية. لقد دعمت المسرح عندما كانت تتحطم أسس الحياة والحرية، وتعرضت للمقاومة خلال انهيار الامبراطوريات ونشوب الحروب المدمرة ونشأة العلم.



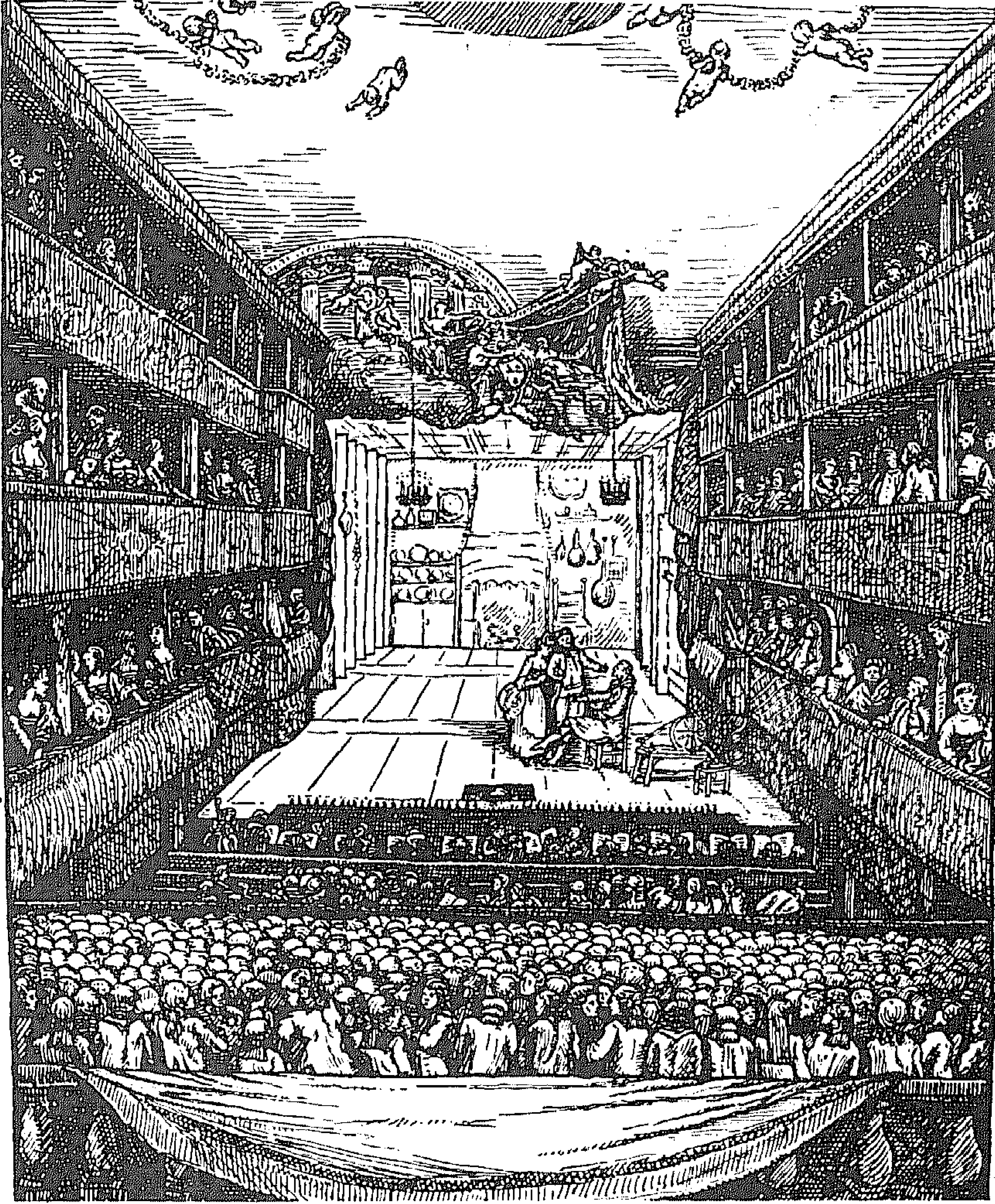
مسرح نهضوي. مشهد «صورة» نموذجي خلف اطار البرواز. وعكس المسرح المصمم لابراز الممثل فان هذا نموذج للمسرح الذي يبرز المشهد- وكان نقطة البداية لمسرح البلاط الذي استمر من ١٦٠٠ إلى ١٩٠٠.
(من رسم يعزى لفرناندو بيبيانا في الغاليري الوطنية- لندن)

قد تكون لنا أيامنا المتشائمة عندما نلقي نظرة على المسرح الفوري في هذه الأيام، الذي انحط إلى مستوى السوق فنشاطاته تجري بحيوية مثل نشاطات بيع الأغذية أو الباسبول أو المضاربة في البورصة. فعلى الرغم من رؤية ذلك فان كمية ضخمة من الثروة المادية تتدفق في دور التمثيل، ذلك ان عدداً مذهلاً من الاستعراضات سوف يشاهد في مدينتنا هذا العام، حتى ان المؤسسة تتفجر نشاطاً وحماسة وجهوداً- فعلى الرغم من هذا التدفق الصاخب من الجهد، فاننا نقرأ بأن هذا منفصل عن الينابيع الأعمق للحياة. ونظن ان المسرح ربما لم ينفصل مطلقاً عن



عرض في مسرح شكسبير «مسرح غلوب» بلندن زهاء عام ١٦٠٠ . قام بهذا الرسم موريس برسيفال بعد ان أعاد تركيبه جون كرانفورد آدمز فيوضح (بالمقارنة مع الرسوم الأخرى في الفصل) تنوع استخدام المسارح، والأفكار المتغيرة عن «المنظر المسرحي» والحالة المتقلبة للممثل كشخصية رئيسية أو سلبية . ان المسرح «الحشدي» كما يظهر هنا وفي الرسم التالي، يمهد لخشبات مسارح في كثير من المسارح التجريبية في منتصف القرن العشرين .

القداسة التي تسمه في العصور الأخرى . لقد حفر المسرح طريقه عميقاً في التجربة الانسانية ولكن ليس بطريقة تكشف القداسة بل بطريقة تعرض الانسانية في وجهها الضعيف، وتكشف تشوهاتها ومزعجاتها . لقد أصبح مسرحاً ضيقاً مشوشاً بذهنية سطحية، فذهبت منه الضخامة والرفعة . واحدة فقط من مئة زيارة نقوم بها للمسرح نلمح الغبطة أو النبالة الرفيعة أو جمال الطهارة المحض .



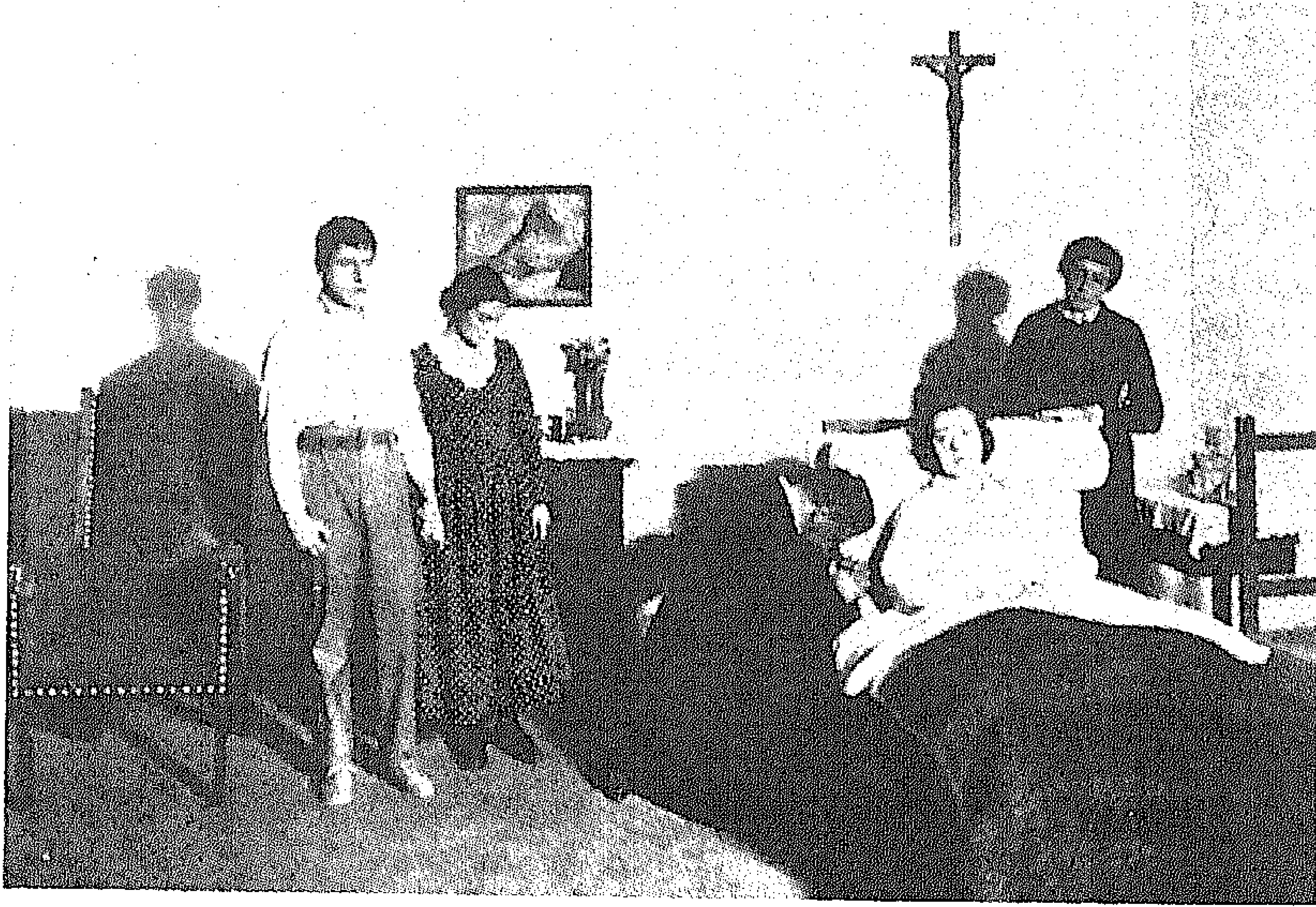
مسرح فرنسي في القرن الثامن عشر احتفظ بمشهد الصورة، لكنه جعل الممثل يسيطر وذلك بتقديمه من أسفل، وسط المشاهدين. لاحظ الالواح الارستقراطية كيف ازدحمت بعدد كبير من الواقفين. ويظن بعض المؤلفين ان المسرح هو اوتيل بورغوني الشهير بباريس. انه من النمط المعروف بـ «مسارح ملعب التنس».
(اعاد المؤلف رسم هذه الصورة بعد مسودات ويلي المعاصرة)

ومع ذلك فان كل واحد منا يعرف بتجربته المتراكمة ذلك المسرح الالهي الآخر. ففي دور التمثيل في أيامنا تحركنا الاثارة المتوقعة القديمة ونتمتع لكوننا جزءاً من حشد حساس بهيج، ونشعر بقربنا من الالهة في الصالة الصامتة، عندما يتسق

كل شيء في المسرح وفي العالم فيهدأ العقل الواعي، ونتطهر تطهيراً عجائبياً بالتراجيديا ونتعافى بقوة الضحك في الكوميديا، ونشعر بالخطيئة مسرورين، ونثور ونصعد ثانية الى مملكة الجمال والحكمة والفهم الكامل.

وتدور الأمور على النحو التالي، في ذلك الحضور المئوي:

نحن الآن في الصالة المعتمة المريحة، وكل مقاعدنا تواجه خشبة المسرح وفي هذا الليل الصيفي نشعر بحرارة شديدة قليلاً. راقبنا لمدة ساعة الناس يمثلون داخل وخارج الحبكة العاديةتماماً، مع بوارق من المرح هنا هناك، دسيسة صغيرة قد تفرض، والشبان يتلهفون للجمال. ولكنا لن نكن قادرين تماماً على نسيان الحرارة. والقصة المستأنفة والتمثيل البسيط واللون والضوء تعالج الآن بهذه البراعة: كل شيء ممتع - تلك هي الكلمة تماماً. لكن من الواضح ان الممثلين يعملون، فهذا العرض من اللون والضوء والحركة المصممة يبقى مرافقاً، والقصة هي تسلية غير مثيرة كثيراً حتى نراها بحيادية من الخارج، من الصالة الحارة.



مشهد من مسرحية بيورسن «فوق طاقتنا» في مسرح الشعب ببرلين زهاء ١٩٢٠. ونشاهد بين الممثلين فريدريك كايسلر راكعاً وهيلين فيهدمير في السرير. مثال من أهم نموذج مألوف للمسرح في النصف الأول من القرن العشرين، في مناظر داخلية «صندوقية» غاية في البساطة من أجل المزيد من التأكيد على الممثلين. (تصوير اوغست شيرل).

عندئذ بجملة واحدة يجعلنا أحد الممثلين نمسك انفاسنا. القصة وما يرافقها والليل يصبحون نسياً منسياً. كل شيء يتقطر هادئاً في المكان فالمسرح يصبح صامتاً صمتاً مضاعفاً وألف المشاهد الذين في الصالة يشخصون بأبصارهم نحو لفيف صغير هناك على المنصة في المركز. أجسادنا متسمرة وحلوقنا متشنّجة، وعواطف غريبة تضغط علينا ونشعر بدموع حارة تفيض خلف عيوننا. لقد حان أوان «الحركة». وقبل ان يبرهن الصمت انه بات غير محتمل، لابد لهذه الممثلة، هذه المرأة التي تقف هناك أمامنا ان تتكلم، ان تتحرك. ننتظر متشوقين. في هذا الصمت يمكن لأصغر شيء تفعله أو تقوله أن يدفع ألف المشاهد إلى الحزن والدموع، إلى الفهم الكامل، إلى الضحك. الارتعاش المفاجيء في شفتيها- ماذا فيه حتى يجعل ألف رجل وامرأة يمسكون أنفاسهم في تنهيدة كظيمة؟ وغمغمتها «نعم» تمزقنا كسكين تغوص في أجسادنا.

لبضع دقائق نعرف الانفصال عن حياة العالم الخارجي. إننا الآن نتعرف على كشافة حياة الروح. كل شيء بات واضحاً بحيث تبدو ان أي أشارة، أي جملة شعرية، أي تنهيدة تحل ما كان يحيرنا في حياتنا، وتحملنا الى الاعلى لتمجدنا.

هذه هي اللحظة التي إليها تتجه كل دراما، هذا هو غرق الروح في الجمال والصفاء الذي يسعى اليه كل فن المسرح. وهذا، في عالم منه جاءتنا القداسة والسرانية، هذا هو القريب الينا بمقدار ما نحب ان نقترب من القدساني والروحاني. انها التجربة الديونيسية، مشاركتنا المغبوطة بالحياة المقدسة. وما لم تعرف هذه اللحظة، فانك لن تنفذ الى أعماق المسرح. طبعاً انه الشيء الذي يفر من كل تعريفات المسرح أو الدراما.

ومهما كان اتجاه التغير التالي الكبير في فن المسرح- والتغيرات الخطيرة تكون وشيكة الحدوث- فاننا على يقين ان فناني المسرح سيعملون للوصول إلى هذه اللحظة الكاشفة، وهذا التعالي عن الحياة السطحية يرمي ان يقدم لنا، نحن النظارة، ذلك الصفاء وذلك الجوهر من المشاركة الروحية.

لأننا بشر فان الممثلين يجعلوننا آلهة لبضع لحظات.

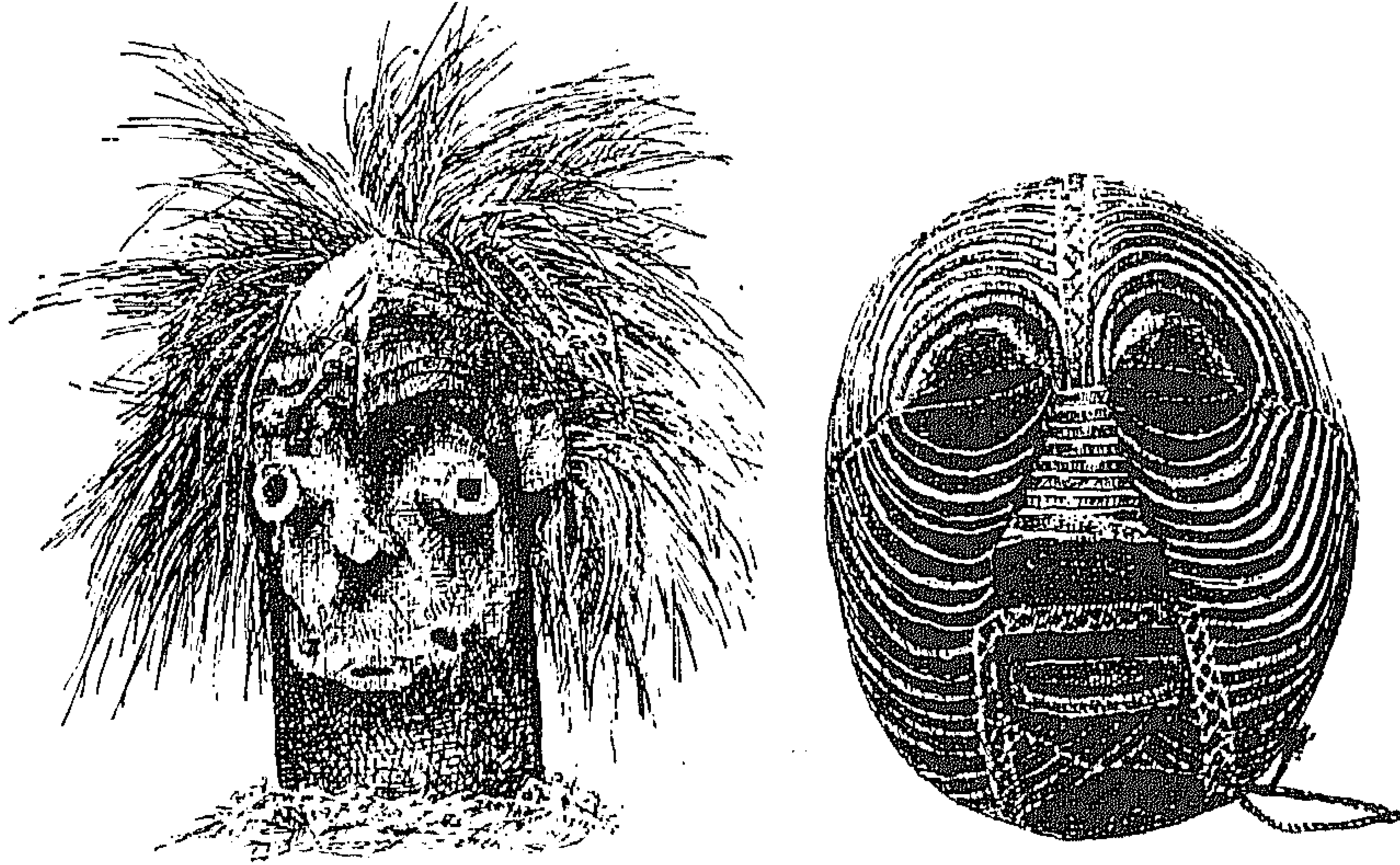
الفصل الثاني

أين ومتى نشأ المسرح ؟

الانسان يرقص . فبعد النشاطات التي تضمن للبدائيين الضرورات المادية من طعام ومأوى يأتي الرقص أولاً . انه أبكر متنفس للانفعال ، وبداية الفنون . والانسان المدني في هذه الايام ، على الرغم من النواهي المتأصلة والتحفظ المهذب يعبر عن بهجته الانفعالية بالفعل الدرامي . والانسان البدائي ، الفقير بوسائل التعبير ، وفقط ببدايات فجة بلغة الكلام ، عبر عن مشاعره العميقة عبر حركة لاحدود لها . الطبيعة حوله تتحرك حركات ايقاعية في حركة الماء الموجية وحركة الريح في الحقول والشمس والقمر يشرقان ويغربان ، دقات قلبه هي حركات ايقاعية . فكان من الطبيعي اذن ان يخلق الحركة الايقاعية لتعبر عن أي شعور بالفرح .

لقد رقص تعبيراً عن السرور وتعبيراً عن الطقوس . لقد كلم آلهته بالرقص وصلى بالرقص وقدم الشكر بالرقص . ولاشك ان كل هذا النشاط كان نشاطاً درامياً او مسرحياً ، ولكنه في حركته المصممة وضع جرثومة الدراما والمسرح . الرقص موجود حتى في هذه الأيام ، ويؤدي على حدة كل الأغراض التي وضعه لها البدائيون ، ولكن في مكان ما من تاريخه نشأ فن آخر أكثر شمولية . ان الاسم الحقيقي للمسرح في كمبوديا يعني «دار الرقص» . وترجع مدونات أشكال الرقص في الرسم والنحت والسجل المكتوب الى ما هو أبعد من وجود هذه الفنون . وبالاضافة إلى هذه السجلات التاريخية هناك تشابه في تصرفات الشعوب «المتخلفة» التي ماتزال تعيش في المناطق الاكثر اظلاماً في عالم اليوم : الأدغال

الافريقية وجزر بحر الجنوب والولايات المتحدة . . . إلخ وحيث توجد الشعوب «المتخلفة» وتوجد دراسات لعاداتها ، فان الرقص الدراماتيكي ، الطقسي منه والعادي ، يوجد أيضاً .



اقنعة افريقية للرقصات الدرامية البدائية . إلى اليسار قناع باسونج من نيجيريا .
وإلى اليمين قناع باكوبا من الكونغو . (هذه الاقنعة من رسوم وارن تشيني)

ليست الدراما – الفن الذي فيه الفعل مادة ماهدة– وحدها التي نشأت من الرقص البدائي . ففي تطورها المتأخر اتخذت لنفسها عنصراً آخر نشأ من شارة الرقص : الشعر . ان الدراما الاوروبية الحديثة ترجع بأرومتها إلى اليونان ، والافتراض الشائع هو انها صارت هامة كشكل فني عندما اجتمعت الرقصات الطقوسية مع عناصر ظهرت من الشعر الديثرامبي . لكن الشعر الانشادي كان الطفل الثاني للرقص على هذا النحو : لقد اتخذ الانسان الضجيج الذي يصنعه في حركته الايقاعية مقياساً لجسده المترنح وأقدامه التي تضرب الارض وبالتدريج صار أغنية للحرب أو صلاة ، ثم تطور الى أغنية قبلية تقليدية ، فقادت طبعاً إلى الشعر الواعي (وليس من باب المصادفة ان كلمة بالاد وباليه هما من هذا القبيل) والموسيقى

التي يصعب فصلها عن بدايات المسرح ترجع ارومتها الى الأصوات التي توضع لضبط ايقاع الرقص البدائي، من خبطة الاقدام إلى تصفيق الأيدي إلى هز الخشاخيش وقرع والطبول والعصي.

الرقص، اذن هو الأم الكبرى للفنون. ويستحيل ان نعرف متى أو أين تطور أولاً. لقد جاء البشرية في آلاف الأمكنة وآلاف الأزمنة، حيث توصلت مجموعة منعزلة إلى القدرة على التعبير. انه التاريخ الذي يسبق كل العمليات المسجلة للبشرية. كما انه ليس من السهل ان نحدد متى ظهرت الدراما، ومتى دخل الرقص والشعر مع الموسيقى في القصة أو الحبكة لاكمال الشكل الدرامي. يمكننا فقط بناء صور تركيبية من شذرات الشواهد والتشابهات والاستنتاجات مبنية دائماً على الاساس المعروف لنشأة الرقص في العالم، ودافع الانسان الى الايماء والسرد.

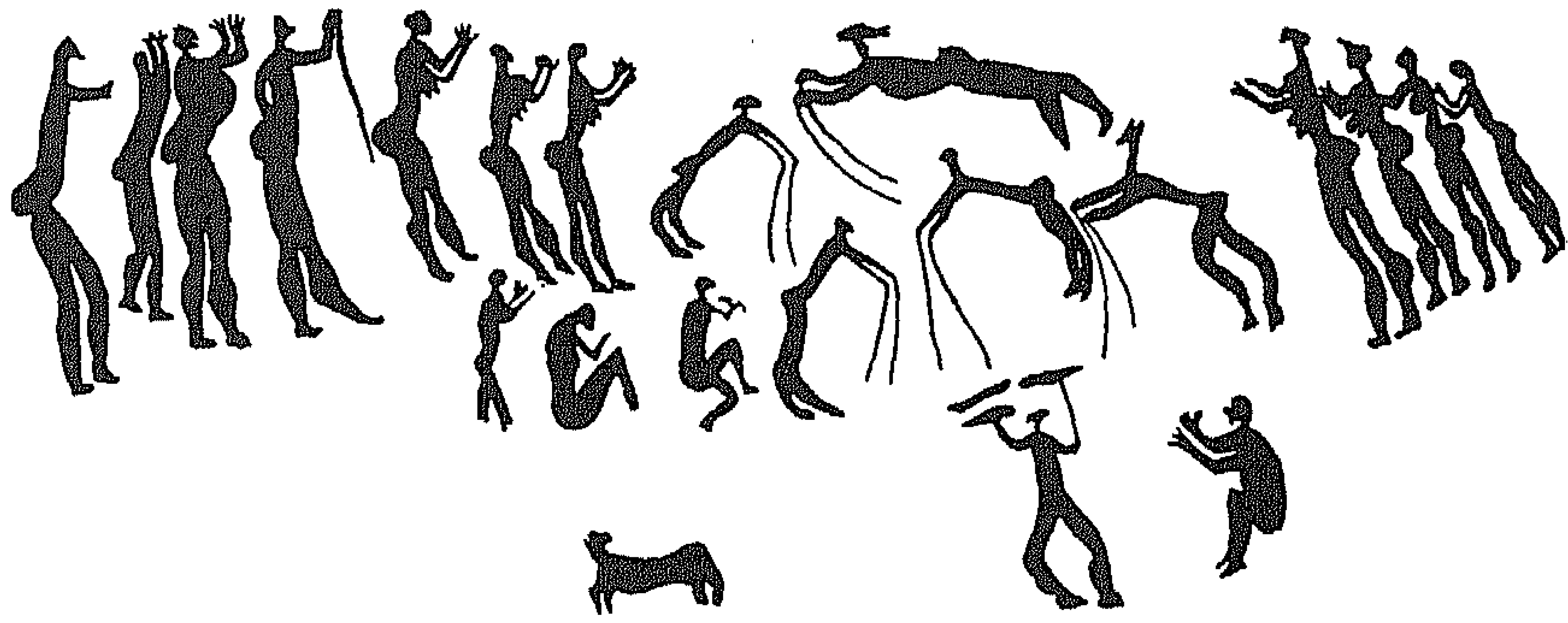


يرجع تاريخ المسرح الى انسان الكهف في هذه الصورة التي يمثل فيها الانسان ايلاً. ومن سمات التنكر في الراقص الطقوسي (او الممثل) كان عادة القناع او غطاء الرأس. هذه الصورة موجودة على جدار كهف الاخوة الثلاثة في قسم الأرياج جنوب فرنسا. وتقدر بأنها من عام ١٥٠٠٠ سنة قبل المسيح. (باذن من المتحف الانساني بباريس، ومالك تكرار الرسم هو الاباتي هنرى برويل)

أين اقترب الرقص من الدراما، وفي أي ميدان اقترب راوي الحادث من التمثيل (يبدو لمعظم الانتروبولوجيين ان هذا جاء في وقت لاحق) فيمكن للمرء ان يتحرى عن طريق التجربة، فهل المؤدي تقمص شخصية؟ وهل «الشيء المؤدى» يمتلك فعل الحبكة وليس فقط فعل الحركة الجسدية؟ واذا رقص الاوغي او الكاري

رقصاً متميزاً بسيطاً لطوطمه أو للاحتفال بنصر حربي، فان هذا ليس مسرحاً. ولكنه اذا رقص ممثلا نصره في الحرب فعرض كيف سرقه العدو فرآه فاشتبك معه فحاربه يدا بيد وتحاشى ضرباته ثم قتله وقطع رأسه، فانه يقترب كثيراً من الدراما الحقيقية.

وخلف السرور المحض بالحركة الايقاعية اضطر «الممثل» إلى التعبير، بفعل ايمائي، شيئاً اختبره أو تخيله، واتخذ لنفسه شخصية في وقت آخر، أو شخصية جد او حيوان أو إله. وحقق بالتمثيل عبر الزمن المطلب الاول للدراما: لأن الكلمة مأخوذة من الكلمة اليونانية التي تعني «انا افعل» فقد اشتملت أولاً على «فعل شيء».



مشهد من الرقص الطقوسي. يرتدي المؤدّون أقنعة الغزلان أو رؤوسها بينما الكورس أو المشاهدون من رجال ونساء يصفقون بأيديهم. رسم البوشمان الافريقيين على صخرة ميورال.
(من نسخة هيلين تونغ في معرضها «رسوم البوشمان» باذن من كلاندون برس باكسفورد).

في استراليا نجد لدى احدى القبائل البدائية رقصة تسمى رقصة الزورق. الرجال والنساء يأخذون مواقعهم في صفوف. يتسلحون بالعصي ترميزا للمجاذيف. وحالما تبدأ الابدان بالتحرك فان العصي تقرع العصي بضربات ايقاعية تنسجم مع حركة المجذاف. وعندما تميل المجموعة كلها في حركة كاملة، فانهم لا يخطئون السرور الذي يستمدونه من السرد واحياء المخور القديم على الماء. وهذا طبعاً نشاط اجتماعي محض. انه رقص فقط لمتعة الذكرى، انه تفريغ انفعال ليس غير. وهناك

رقصات اجتماعية مشابهة، مما يمكن تسميته الرقص «لمتعة الحياة فقط» الى الرقص الايمائي الذي يمثل متعة الذكرى، وهكذا حتى ميدان العرض الفكاهي والجنسي.



رقصة حرب السهام، منقوشة على جدار كهف في جنوب اسبانيا. قرابة ٩٠٠٠ قبل المسيح (نقلها عن معرض «الصيادون والفنانون» هارولد بيك وهربرت جون فلير، باذن من دار نشر جامعة اكسفورد).

نحن لا نعلم رقصات الكوميديا التي كانت لدى قبائل ما قبل التاريخ (وان قيل ان الغوريلا ذات احساس حيوي بالفكاهة) لكن النمط ليس مجهولاً كلياً في دراسات الشعوب البدائية في العصور الحديثة. وقد تكون مشاهد الصيد أو المعركة مشاهد سافرة، والأغلب ان يكون ثمة شخصية المهرج: الرجل الذي يضرب بعنف ودائماً يخطىء الاصابة، أو يضرب شخصا آخر أو شيئاً آخر غير الشخص أو الشيء المقصود. وقد يشتمل تقليد حركات الحيوانات أو الطيور أيضاً على غنى وفير من الفكاهة.

معظم الأمثلة عندما نختبرها سنجد انها نشأت من الرقص الديني أو الرقص الأولي. فايماءات العشق تمتد من الالحان الثنائية الريفية وحتى ما يراه العقل الأوروبي تشخيصاً فاحشاً. ويهتم الفعل الايمائي بموضوع مايزال محبباً، موضوع الرجل الذي يعجب فيرغب فيستعرض فيغازل، والمرأة التي تخجل فتتضايق فتنفر فتستسلم أخيراً. ولكن حتى في كثير من هذه الأمثلة الغرامية نرى ان الأهمية دينية: الارتباط بطقوس الخصب أو الرمزية القضيبية.

إن عالم المتوحش مسكون كله تقريباً بالآلهة او الارواح الكلية القدرة. وقد رافقت ذلك قوى تسيطر على الطبيعة، بـ «اسباب» أو ربما بأرواح موتى الأجداد أو الحيوانات الخرافية أو الأشجار أو النجوم. على أي حال فان سعادة الانسان تقوم على وقوف الأرواح الى جانبه. عليه ان يعمل ما يسرها ويشير عليها بما يريد، فعليه الا ينسى اظهار تقديره لها. فالبدائي قلما تعبد بمعنى العبادة الذي نفهمه اليوم. فالأرمنداوي في غربنا القاحل لا يقوم بصلاة المطر (صلاة الاستسقاء في العالم العربي- المترجم) انه يفعل شيئاً آخر: يرقص رقصة المطر لآلهته. قبائل اخرى تقوم برقصات الشمس. واذا واجهت قبيلة ما مجاعة فانها تؤدى رقصة الغزال.

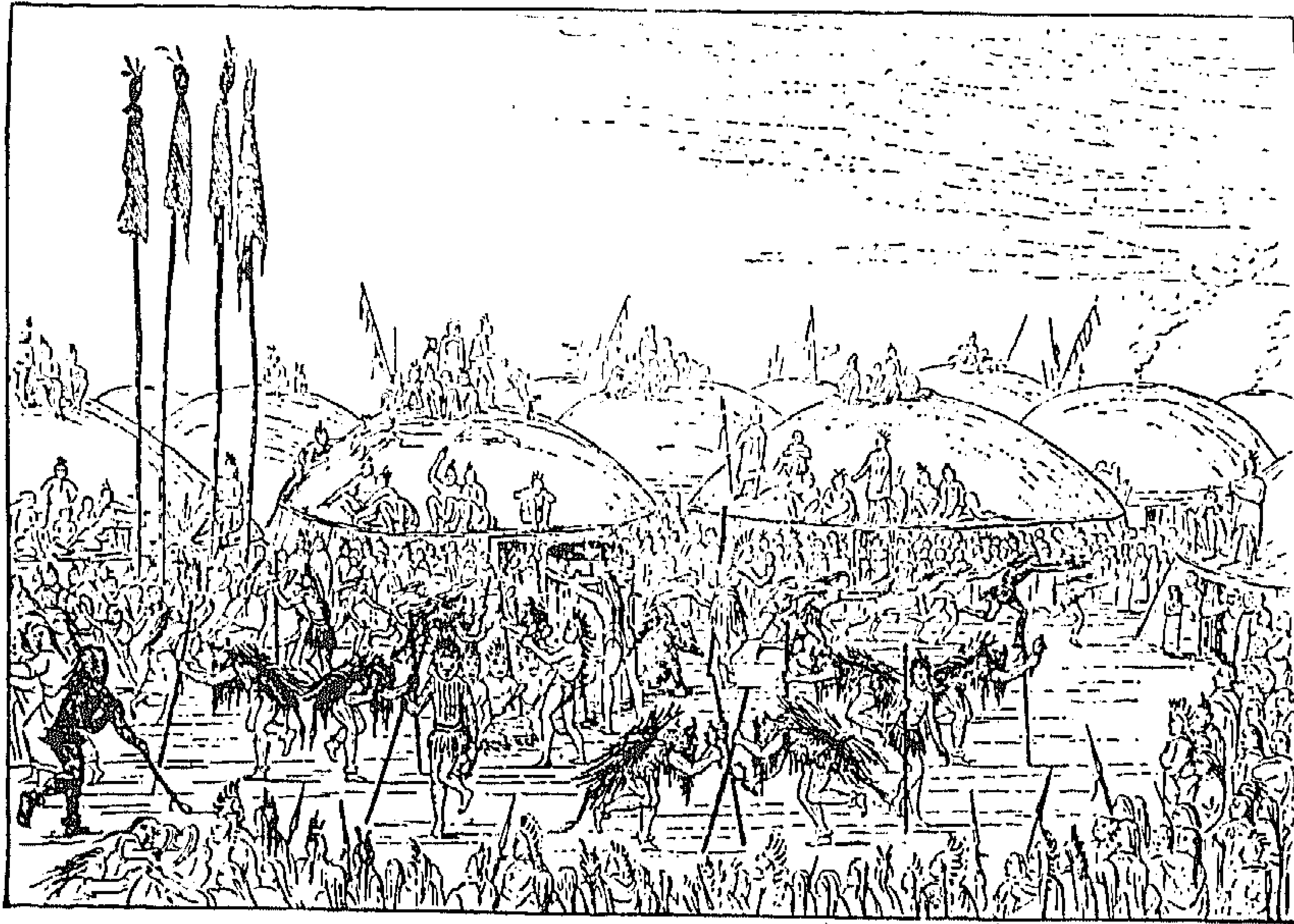
فالرقص أساساً هو الطريقة البدائية لاظهار الاهتمام والتكريس للأرواح بحيث يكون مكان الرقص دائماً سابقاً للمعبد. وهنا يبتكر الممثل الرئيسي للآلهة، وقد يكون طبيباً أو كاهناً أو حكيماً ساحراً، الرقصات لهذه الأغراض المختلفة مثل تسكين الروح التي تمنع المطر أو نور الشمس أو طرد الروح الشريرة من جسد عضو مريض في القبيلة أو تأمين الحظ للخمرة الجديدة.

ثلاث رقصات من الرقصات الدينية التي أشرنا إليها يمكن اعتبارها نوعاً خاصاً عرف بالاحتفالات الغذائية. فالقبيلة تنشد المطر لتجعل المحصول ينمو، من أجل المزيد من الغذاء. فتوجهاتها الاولى تكون إلى الآلهة التي يمكنها ان ترسل لها كل البركات. يجب ان يظهروا انهم يمطرون، ولذلك تؤدي رقصة المطر على النحو التالي: تتجمع الغيوم وتبرق السماء ويهدر الرعد، وأخيراً يهطل المطر- مشهد (تابلوه) للسعادة. ان الكاهن أو الطبيب عند الارمنديين في الجنوب الغربي هو بالدرجة الأولى «صانع مطر» لان السموات لا تستطيع ان تمنح هبة أثمن من الماء.

تطور هذا النوع من الاحتفال لتخصيب الغذاء النباتي بتعاظم أهمية الزراعة، إلى ان ظهرت أخيراً تلك الاحتفالات الفصلية، وعلى الاخص في الربيع والحصاد، التي عملياً شملت كل عالم اليوم، وليس نادراً ان تترافق مع الرقص

الايمائي والرمزي. فالانبات والحصاد، والمذاق الاول للخمرة الجديدة- كل ذلك فرض أشكالاً خاصة للاحتفال والقصف. وهنا دخل آلهة الارض وآلهة الخمرة في بانثيون الانسان.

حتى قبل الاحتفالات النباتية هناك رقصات الغذاء الحيواني. ففي تلك المرحلة الوحشية حيث كان الصيد هو الشغل الشاغل في الحياة، لابد ان المجاعة المهددة تقتضي اجراءات لتأمين الغذاء من الصيد. فهنود الماندان في شمال ميسوري اعتادوا ان يمثلوا رقصة قدوم البوفالو عندما تندر اللحوم. وكما لو ان الآلهة كانوا يتلكؤون في الاستجابة، فيتابع الراقصون احتفالهم بالتبادل لعدة ايام، والحقيقة إلى أن يقول الكشافون المرسلون للتحري في البلاد انهم شاهدوا قطيع البوفالو. وتقام في انكلترا الجديدة رقصة عشق الطيور، لاعتقادهم ان لعبة الطيور تلك قد تجلب خصباً أعظم، وبالتالي تقدم للأهالي مزيدا من امداد الغذاء.



احتفال ديني- درامي للأرمندانيين: رقصة الثور في قبيلة ماندان كما التقطها شاهد عيان هو جورج كاتلين (باذن من مؤسسة سميث سونيان)

ان الاحتفالات التلقينية المعروفة هي أساساً طقوس تؤدى عندما يصل الغلام سن البلوغ، عندما يقبل كرجل في القبيلة، وهذا يكون عادة تلقيناً في المجتمع السري في ذلك الزمن، وهذا ما جعل الشواهد الكاملة لطبيعة الرقصات قلما سجلت. فتربية الغلام، بعد هذه العناصر كالصيد البري والصيد البحري، ربما جرى التخلي عنها حتى هذه الأيام. والآن عليه ان يعرف تاريخ القبيلة وحكامها وعاداتها. فيقدم له رجال القبيلة البالغون أساطير الطوطمية وليجنداتها عبر رقص ايمائي. كثير من المهتمين يعرفون ان الرقصات الحيوانية نشأت من التعاليم الطوطمية والشخصيات الكبرى للأجداد- الأبطال. وهناك بعض القبائل تجعل احتفال التلقين أساساً لوضع الغلمان والشبان في موضع الخوف من الرجال الأكبر سناً في القبيلة، بحيث يبقى الأخير محتفظاً بالسيطرة على شؤون الجماعة، وهنا تميل الرقصات نحو الرعب والخوف- وهذا ما يوضح المظهر المخيف لكثير من الاقنعة البدائية.



رقصة البوفالو في هنود الماندان (باذن من مؤسسة سميث سونيان)

عملياً نجد رقصات الحرب لدى جميع القبائل البدائية. وتبدو للوهلة الأولى انها ذات موضوعين: كسب الآلهة الى جانب المؤدي في الحرب القادمة، واثارة المحاربين أنفسهم لاستحواز الشجاعة والجرأة ان خلق الهياج الحربي عن طريق الرقص مثال لانماط الاداء التي تختلط فيها عناصر االدراما من دين واغراض عملية اختلاطاً لايمكن تمييزه. ويصف لوميس هافمير رقصة حرب لقبائل الفاغا في شمال شرق الهند على النحو التالي: ٠

تبدأ بعرض للمحاربين الذين بعدئذ يتقدمون ويتراجعون ويسددون الضربات ويرمون الرماح كأنهم في حرب حقيقية. يزحفون إلى الأمام في نظام للمعركة، مقتربين من الارض بقدر المستطاع بحيث لا يظهر سوى صف من الدروع. واذ يقتربون أكثر إلى العدو المتخيل فانهم يقفزون ويهاجمون. وبعد ان يجهزوا على الطرف المعادي ينتزعون قبضات من العشب تمثل رؤوس الأعداء ويقطعونها ببلطات المعركة. ويعودون إلى البيت حاملين حفنات من الطين على أكتافهم كما لو كانت رؤوس أناس حقيقيين. وفي القرية تقابلهم النساء فينضممن اليهم بالرقص وأنشودة النصر.

وهناك احتفال حربي آخر قد يخدمنا في الإنتقال من عرض الرقصة البدائية العامة إلى الحقل حيث ظهرت الدراما ظهوراً منفصلاً بهوية كاملة. يصف هنري لنغ روث مسرحية دياك الساذجة كالتالي:

ينشغل محارب في انتزاع شوكة من قدمه، ولكنه يحتفظ بحذره خشية عدو كامن، مع سلاحه الجاهز بيده. وأخيراً يكتشف هذا العدو فجأة، وعقب هجمة سريعة ودفاع قوي تقع عليه طعنة مفاجئة فيسقط على الارض ميتاً. وانتزاع رأسه يتم بعد ذلك بحركات ايمائية... عندئذ تتضمن القصة اكتشافاً مروعاً وهو ان الرجل الذبيح ليس أبداً عدواً بل انه شقيق المحارب الذي ذبحه. وعند هذه النقطة يفسح الرقص مجالاً لما يمكن ان يكون القسم المفرح في العرض- رجل في نوبة مرض يتلوى بتقلصات مفزعة، لانه سحر واعيد إلى الحياة والعقل السليم على يد طبيب محضر للأرواح. (أخذ هذا المقطع من كتاب هنري لنغ روث «سكان سرواك وبورنيو البريطانية الشمالية»- لندن ١٨٩٦).

ونجد عنصراً مفاجئاً من نوع مختلف في مسرحية وصفها البرفسور ارنست غروس، مع «حبكة» ترجع الى ليجندة موجودة في فولكلور كثير من الشعوب. يطارد أحد الاليوتيين (سكان الجزر الاليوتية في المحيط الهادي- المترجم) طيراً إلى ان يرميه بسهم أخيراً ويحصل عليه. عندئذ ينوح الصياد وينهض الطير الميت ويتحول إلى امرأة جميلة ترتمي بين ذراعيه. هنا، وفي مثال دياك أيضاً عناصر من النوع المركب تركيباً دراميا. فاكتشاف هوية الرجل الذبيح على انه أخ، وتحول المرأة- الطير، خطوتان واضحتان تبتعدان عن مجرد رقصات الحرب والصيد بالاضافة إلى التعقيد العاطفي والتعقيد الدرامي.

اما كيف تغلب هذا العنصر الدرامي المضاف إلى ان صارت الدراما أهم من الرقص وربما أهم من كل عناصر الرقص فتوضحها لنا الطقوس الدينية على نحو خاص. وتدريجياً تتطور الكهانة: فالانسان العادي لا يستطيع ان يجتزىء وقتاً كبيراً من صيد وحربه ليظل في صلة مع الآلهة، وحالما جرى تعيين الكهان وازدهرت أحوالهم سعوا باستمرار إلى تدعيم مركزهم. عليهم ان يثبتوا انهم على صلة بالأرواح، حتى انهم يوجهون قرارات الالهة. وتغدو الطقوس أشد تعقيداً،



أقنعة افريقية للرقص الديني- الدرامي، القرن التاسع عشر. في اليسار والوسط من قبائل بابندي وايبو، وفي اليمين من قبيلة مجهولة. (من رسوم وارن تشيني).

ويستعمل كل شيء يزيد عنصر السرانية. وتظهر طائفة من الممثلين الكهان. انها مدربة خصيصاً للرقص والايماء. كمية كبيرة من الاعمال الدرامية التي تشبه «مسرحيات الاسرار» المسيحية المتأخرة ظهرت الى الوجود. وطبعاً في هذا الزمن لا وجود لأدب درامي مكتوب.

وتعرض اخوية الاريو في بولينيزيا، وهي جمعية سرية أصلاً بمهمات وامتيازات دينية، كل الانواع: من الرقص الطقسي حتى المسرحية المعقدة نسبياً، في «الريبرتوار» (المسرحيات التي مثلت وباتت رصيداً جاهزاً يقدم وقت الطلب - المترجم) فينقل أعضاؤها هذه المسرحيات الى قبائل مجموعة الجزر البولينيزية المختلفة. وقيل ان الرقصات الدينية والايمائية الدقيقة، تتلوها مشاهد تاريخية طويلة وايمائيات عشقية ومقطوعات كوميدية. فجمعية الدوك- دوك في بوميرانيا الجديدة، المنحدرة أيضاً من كهانة دينية، تطوف بمسرحياتها الطويلة من قرية الى قرية.

من الواضح الآن اني لا اكتب هنا تاريخاً، مع اني في هذا الفصل بدأت سردي بالمسرح التاريخي. لقد اخذت الدليل من البدائيين المحدثين، من مصادر منفصلة كثيراً من أمثال جزر بحر الجنوب والسهول الاميركية وجزر الاليوتان وأستراليا وبورنيو وافريقيا المركزية. وقد تبين للانتروبولوجيين ان الانسان الحديث قد استنتج من حدوث الرقص الدرامي في هذه المناطق المنفصلة نشاطاً راقصاً عالمياً، وان هذا يمكن مقارنته بثقة بالنشاطات السابقة على الاغريق وغيرهم الذين منهم اخذت المسارح الاوروبية والاسيوية المعروفة تراثها. باختصار، وقد عرفنا كيف ترقص العروق المتخلفة، بل حتى المتوحشة في هذه الأيام، يمكن تصوير أجدادنا أصحاب الشعر الطويل يرقصون رقصاً مشابهاً في مناسبات الولادة والموت والزواج وتقلبات الفصول والتلقين وتقديم الأضاحي للآلهة... الخ. واذا عرفنا كيف أصبح رقصهم الطقسي درامياً، فبامكاننا تصوير كامل نشاط المسرح العالمي الذي وجد قبل (قبل بكثير جداً) ما نعتبره عادة ولادة الدراما الغربية في اليونان في القرن

السادس قبل المسيح. ومن الأفضل ألا نحاول حشر تفاصيل بالغة الدقة في الصورة: فلابد ان يكون هناك حشد ضخم من أنماط الرقص. والأغلب ان تختلط عناصر الحركة الايقاعية مع الغنائية ومع السردية، ولاشك ان الدافع الجمالي انفصل عن الدافع الديني والغرض العملي. وكما اننا الآن متأكدون ان ثمة عصوراً طويلة من «انسان ما قبل التاريخ» كذلك متأكدون ان ثمة عصوراً طويلة مساوية لها من رقص ما قبل التاريخ والدراما البدائية.

أما المسارح فلا نعرف عنها شيئاً، ولا نستنتج إلا القليل. على أي حال هناك عادة للرقص بارزة، انتشرت انتشاراً ملحوظاً، ويمكن أن نعزوها للقدامى مثلما نعزوها للبدائيين في العصر الحديث بتأكيد كبير لانها ظهرت في أبكر فجر للدراما التاريخية: استخدام القناع. ففي المعارض الاثنوغرافية الكبرى لا يوجد موضوع بارز أكثر من الاقنعة الطقوسية الملونة، التي أولاها الفنانون البدائيون في كل مكان جل اهتمامهم، كل تكريسهم أكثر من أي شيء آخر. ولا نحتاج ان نتحرى هنا ما اذا كان القناع خصص للتشخيص والتأثير الدرامي. فنحن نعرف ان القناع في قبيلة بعد أخرى يوضح في المشهد الراقص والدرامي. أحياناً يوضع «تخفيا» ليشير إلى حيوان معروف أو إلى نمط انساني أو ربما إلى روح متوفى. وقد يكون تقليداً او رمزاً أو يكون الاله نفسه. وأحياناً يبدو انه ذلك الشيء الذي تسعى خلفه حفنة من صناع الأقنعة المعاصرون، والذي هو تجريد للانفعال من خوف او حزن او غيرة. فان فسر أحياناً انه علاقة بارزة لعضوية جمعية أو عبادة سرية، فقد نتذكر ان هذه الجمعيات كانت صغيرة أكثر من فئات الكهنة- الممثلين. انهم يعرفون جيداً ان واضع القناع يدخل سرياً وصوفياً في روح الحيوان الطوطم او الاله او الجد الذي كان هذا القناع مصنوعاً له ان صح التعبير.

ونعود إلى الأقنعة كرة أخرى، وهنا لا نحتاج إلا للملاحظة المساعدة التمهيدية التي قدمها للتأثير الدرامي في الشعوب البدائية وللزخرف والترصيع والتعقيد- ولا نقول الجمال- الذي يشبه صناعة الجوهري في كثير من النواحي. والحيوان الذي استدعى وجود القناع كان بشكل عام الدب أو ثور البوفالو أو ربما الصقر أو البوقير. لكن القناع ذاته هو عمل فني صيغ صياغة تعبيرية نفيسة غنية يليق باله. الاشكال



قناع خشبي منحوت لقبيلة تسيمشيان عند الآمرنديانيين في كولومبيا البريطانية (باذن من معرض الهندي الاميركي، مؤسسة هاي بنيويورك)

الابسط صنعت من خشب محفور حفراً خفيفاً ومدهون أو مصبوغ. لكن هناك أقنعة أكثر تعقيداً تتضمن كل مادة خفيفة قابلة للبس: القماش المقوى والجلد والصدف والمعادن النفيسة والخرز والريش والفلين. بعض الامثلة القديمة تبنى على الاجزاء الامامية للجماجم البشرية. أما الأقنعة المثيرة للرعب فهي صنف هام قائم بذاته. لقد اخترت رسوماً توضيحية لابين مدى الاتقان في الموضوع ودرجة التعقيد والروح المحلية. وأقل الأقنعة «فنية» هي رؤوس الحيوانات الحقيقية، كتلك التي توضع في رقصة «قدوم البوفالو» عند الماندیین وقد وصفتها في الصفحات السابقة، وأعتقد أن الأقنعة تظهر هنا وفي الصفحات اللاحقة.



لقد مالت بعض فنون النحت البدائية الرفيعة إلى صناعة الأقنعة. إلى اليسار قناع شعب ايثمول في غينيا الجديدة، محفور في الخشب ومزين بالصدف والبذور... الخ ومدهون.
وإلى اليمين قناع غزال لقبيلة غور الافريقية في ساحل العاج، وهو من الخشب ومدهون.
(باذن من معرض كوى للانتربولوجيا، جامعة كاليفورنيا، بركلي).

وإذْ نستطيع تحري مسارح الاغريق والهندوس واليابانيين وبقية العروق القديمة الأخرى حتى الاصول المعروفة للرقص، فان من الخطورة الافتراض ان الدراما لم تظهر كفعل ايمائي، غير مصحوب بالحركة الايقاعية، وهناك ثقاة يعتقدون ان رقصة الصيد القائمة على موضوع واقعي او مأثرة حقيقية نشأت من سرد القصة حول موقد المخيّم. وقد قدم روبرت ادموند جونز سجلاً افتراضياً لهذه النشأة العفوية للقصة الدرامية بفهم عميق للدافع المسرحي وبحيوية فياضة بحيث أعيد نشره هنا. وقد يشعر القارىء منه الاحساس بحتمية الدراما أكثر من كل ما قيل عن الرقص والطقس، وسوف يخدمنا في التأكيد- وربما في ابراز الاهمية النسبية- أنه الجذر الرئيسي الآخر لفن المسرح، الدافع المحض لاعادة الانتاج، للتصور، لسرد الموضوع البطولي في فعل حيوي.

لنتخيل أننا عدنا إلى العصر الحجري، أيام انسان الكهوف والماموت وجصيات ألتاميرا. الوقت ليل ونحن نجلس معاً حول الموقد- اوك وبووبنغ وغلوب وزوي الصغير وكل الباقين منا. في ذلك الجانب من الموقد يجلس زعماء القبيلة معاً- الرجال الأشد قوة، الرجال الذين يستطيعون الركض أسرع والحرب أشد والاحتمال أطول. لقد قتلوا اليوم أسداً ونحن مأخوذون بهذا الحادث المثير. جميعنا نتكلم عنه. . .

جلد الأسد يقبع قريباً من النار. فجأة يقفز الزعيم على قدميه. «قتلت الاسد. فعلتها. تبعته. قفز علي. رميته برمحي. سقط أرضاً وما يزال». انه يخبرنا. نحن نصغي. ولكن فجأة تطرأ على ذهنه الغامض فكرة «اعرف طريقة أفضل لاخباركم. انها مثل هذه. دعوني اريكم»

في تلك اللحظة تولد الدراما.

ويتابع الزعيم. «اجلسوا حولي متحلقين. أنت وأنت وأنت- اجلسوا هنا، حيث استطيع الوصول إليكم جميعا ولمسكم. . .»

«انت يا أوك اذهب هناك- أنت قف وكن الأسد. هنا يوجد جلد الأسد. ضعه عليك وكن الأسد وسوف اقتلك واريهم كيف حصل ذلك». ينهض أوك. يضع جلد الاسد على كتفيه. ينحني على يديه وركبتيه ويزأر، ألا كم هو مرعب. طبعاً هو ليس الأسد الحقيقي. نحن نعرف ذلك. الأسد الحقيقي مات. قتلناه اليوم. طبعا أوك ليس أسداً. طبعاً ليس. بل حتى لا يبدو مثل أسد.

«لست بحاجة ان تخيفنا يا أوك. نحن نعرفك. نحن لا نخافك».

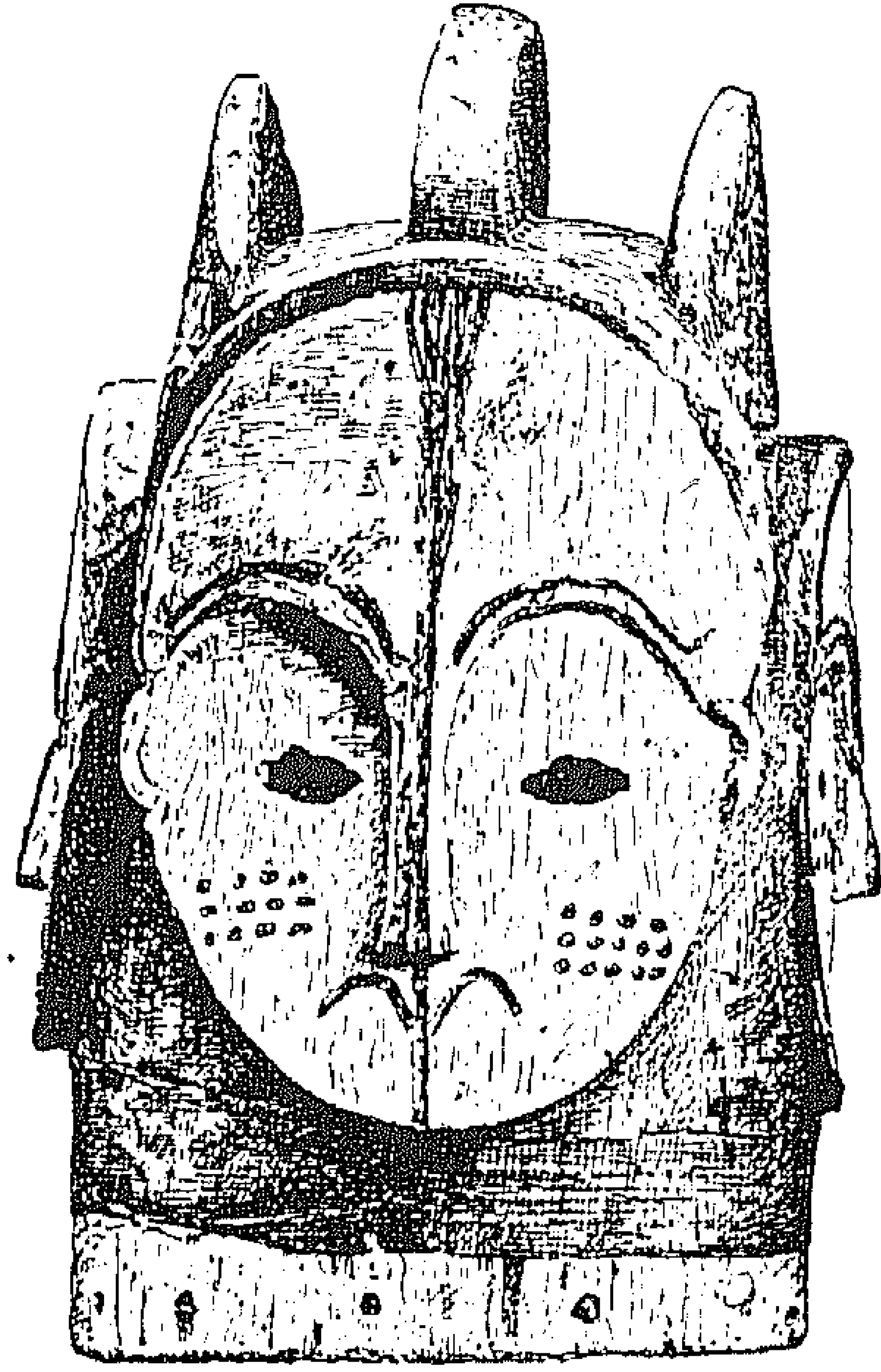
ومع ذلك وبطريقة سرانية ما فان أوك هو الأسد. انه لا يشبه أبداً أياً منا. انه أوك. لابأس. ولكنه أسد أيضاً.

والآن يبدأ هذان الرجلان- أول ممثلين في العالم- بأن يعرضا لنا كيف حصل الصيد. لم يخبرانا. عرضا لنا. الصياد يلطو في كمين. الأسد يزأر. يوازن الصياد رمحه. الأسد يقفز. كلنا نتجمع صارخين من الاثارة والرعب- وهذا أول كورس جماعي. الرمح يقذف. الأسد يسقط وما يزال.

الدراما انتهت.

(من محاضرة ألقيت في جامعة كاليفونيا في بركلي كما نشرت في «شهرية الفنون المسرحية» ايلول ١٩٢٧)

اذا كان الايماء، المتنامي من المحاكاة والمعيد لانتاج الدافع، يأتي أولاً، قبل الرقص والعناصر الاخرى للمسرح المركب، فاننا نستطيع ان نقول «اذن تلك كانت الطريقة التي ظهر بها». على أي حال، وبملاحظة كم يوجد هنا من طبيعة بشرية وفهم مسرحي، قد نتأكد ان هذه هي طريقة واحدة حصلت فيها الدراما في كثير من الأماكن والأزمان- قبل معرفة ولادة المسرح اليوناني. قد نقول انها دراما بدائية حقاً: شخصيتان وقصة مع بداية مفضوحة للحبكة، إذا قورنت بالتصميم والتعقيد المتأخرين. تقدم عفوياً من دون مشاهدين. ولكن عندما يكرر الممثل قصته فانها تتبلور وتأخذ تصميماً، وربما تصبح دراما طقسية لكل صيد بدلاً من ان تظل تتلى من قبل صياد حقيقي- وهذا يقود حتماً الى مسرح الرقص/ الموسيقي/ القصة كلما تقدم العرق حضارياً.



قناع تقليدي جداً بأكثر من وجه واحد

في خاتمة هذا المسح الموجز لبدايات الدراما بين الشعوب البدائية، علي أن أضيف أنني لم أوغل في الحديث عن الشعوب «المتخلفة» في هذا الصدد. وبالتأكيد نرى ان دراماهم تعني الكثير لدى القبليين أكثر مما تعنيه للبشرية «المتمدنة» في القرن العشرين. وفقاً لمقاييسنا المادية والعلمية فان مدنيتهم كانت مدنية فجة، ولكن درامياً ودينياً كان شعورهم أكثر عمقاً عبروا عنه بكثافة وعاشوا بما انتجوا أكثر انفعالية من شعوب اليوم «المتقدمة».

في الرقصات التي تستمر ساعات، بل تستمر أياما أيضاً، بخطوات ثابتة وتشكيلات مختلفة كانت الخطوة الخاطئة تعتبر جريمة بحق القبيلة واهانة بحق الآلهة. وفي بعض الحالات بين بدائيي اليوم اذا اقترفت أقل غلطة فان الرقصة تتوقف ويجب ان يعاد الاحتفال برمته. وبين الماوريين إذا زل أحد بكلمة واحدة أو تكلم كلاماً غير صحيح في بعض الطقوس فانهم يعتقدون ان الغلطة سوف تؤدي إلى موت المؤدي. وفي حالات أخرى يعاقبون على الخطيئة بالموت الفعلي. (ملاحظة كهذه قد تفيد إذا لصقت على لوحات الاعلان الداخلية لدور الأوبرا

والمسارح الصغيرة عندنا) ولا يتحقق هذا الضبط الدقيق فقط حيث يمارس الرقص الافرادي أو الفئوي المحدود. فبين الاستراليين قد تنظم عدة قبائل معاً أحياناً لأداء رقصات الكوربوري- مرة وصل العدد إلى أربعمئة مشارك- ومع ذلك يتفق الجميع ان الدقة المميزة قد تحققت. وأحياناً يكون المدير الرسمي للرقص قائداً ومصدراً للتوجيهات، وهذه خطوة أخرى نحو المسرح المركب.

حالما ترتفع ستارة الغموض يظهر الرجل التاريخي الذي امتلك سلفاً درجة معينة من العادات الحضارية والمدنية. وحالما يدخل تحت الأضواء، يجلب معه الرقص والطقس الدرامي. هناك فجوات موجودة في معرفتنا تحتاج ان نتوقف عندها فقط عند شعبين قديمين قبل الأغريق. لنبحث ما هي السمات الدرامية في الاحتفالات الدينية المصرية الشهيرة وما هي العناصر الدرامية في الأدب والحياة العبريين. ونحن عملياً ليس لدينا معرفة مسرحية عن الحضارات السابقة على الاغريق. نحن نعرف القليل عن الرقص المصري القديم، كما جاءنا عنه: اننا لا نعرف الا القليل من حقيقة أنه موجود وأنه انتشر انتشاراً واسعاً. لكن ثمة برهاناً معاصراً عن شكل للمسرحية الدينية وعن أنماط معينة من المواكب الاحتفالية.

إن أوزيريس الاله المصري الكبير، الملك/ الاله الأسطوري، كان شخصية مركزية في «مسرحية الآلام» يحمل تشابهات ملحوظة للمسرحيات التي تعرض في القرن العشرين. وفي وثيقة يقدر تاريخها بعام ٢٠٠٠ قبل المسيح نجد وصفاً بليغا للاحتفال والدراما كما كانا يقدمان وقتئذ. والغرض هو نفسه تماماً كما في مسرحيات الآلام الشهيرة لابرامرغو وتيروليان اليوم، ومسرحيات الآلام عند هوشيان، أي انها تستخدم لتظل آلام الاله وانتصاره حية في ذاكرة المؤمنين. والخلفية التاريخية للمسرحية المصرية هي على هذا النحو: بعد ان حكم أوزيريس حكماً عادلاً اغتيل ومزق جسده قطعاً بعثرت في مسافات بعيدة. لكن زوجته ايزيس وابنها انتقما من القاتل، فجمعا القطع كذخائر للحج، واستعادا العرش وأسسا عبادة أوزيريس. فمسرحية الآلام التي تروي آلام أوزيريس وتتوج ببعثة، غدت حدثاً سنوياً.

والدليل المتاح يعرض بايجاز فقط الاحتفال في أبيدوس، إلا ان مسرحيات آلام أخرى كانت تعرض سنوياً في بوسيريس وهليوبوليس وفي أمكنة أخرى. وليس لدينا سوى القليل عن «المسرح» او ما يحيط به. وتوصف الاحداث حقاً على أنها متطورة منتقلة مع مكان إلى آخر ومختلفة في النوع وتمتد من الدراما الايمائية الصرفة إلى المواكب وحتى المعارك الخلبية (ماتزال الدراما هنا مختلطة جداً بالحياة العملية، لأن هؤلاء الذين كانوا يؤخذون أسرى في معارك «خلبية» يفترض أنهم يمثلون الأدوار غير المرغوبة في احتفال الأضاحي الانسانية).

وما نعرفه هو أن الملك أوسرتسن الثالث أرسل رجلا اسمه ايخرت فيفرت إلى أبيدوس لبناء مزار لأوزيريس، فنظم الاحتفالات والمهرجانات للآلهة، وبنى «مميزات» معينة استخدمت في مسرحية الآلام، مثل الزورق المقدس المنسوخ عن الزورق الذي ركبه أوزيريس في حملته على أعدائه وهذا مسجل في نقش حجري (يعرف باسم نقش ايخرنيفرت وتاريخه الاسرة الثانية عشرة ٢٠٠٠ قبل المسيح ومقتطفاتي مأخوذة من فصل «المزارات ومسرحية المعجزات والأسرار» في كتاب ولس بدج (اوزيريس والبعث المصري لندن ونيويورك ١٩١١) محفوظ الآن في متحف برلين، ومن هذه الوثيقة عرفنا ان ايخرنيفرت نفسه لعب أدواراً هامة في دراما تلك السنة:

«قمت بتمثيل ابوات عندما خرج للدفاع عن ابيه... فدحرت العدو من زورق نيشمت وطردت أعداء أوزيريس.. ومثلت دور «الآتي العظيم» فتبعت الاله في خطواته.. وجعلت زورق الاله ينطلق..» وهكذا حتى نصل الى الذورة العظيمة: «انا جعلته (لأوزيريس) ينهض في الزورق الذي يحمل جماله. انا جعلت السكان في الشرق يبتهجون وأرسلت المسرة لسكان الغرب، عندما رأوا «الجمال» ينزل في البر في أبيدوس، محضراً أوزيريس خنتي امنتي، رب ابيدوس، إلى قصره »ومن هذا المقطع يمكن تصور مسرحية الالام على غرار ما يلي (اعتمادا على معرفة المصرولوجيين لشذرات مكملة لهذا الدليل):

موكب حافل عظيم من الكهنة والأتباع والمتعبدين، وفيهم المحاربون، يخرجون من «القصر» وفي مقدمتهم ممثلنا المسجل، مشخصاً أبوات. عوامة تمثل الزورق المقدس لاوزيريس هي السمة المركزية للموكب الذي يتحرك محروساً بمجموعات من الأتباع. وفي نقطة معينة في طريق المسيرة يهاجم الزورق ممثلون باعتبارهم اعداء أوزيريس. قوات أبوات تطردهم. يتابع الموكب مسيرته إلى المعبد. وينتهي بمغادرة جسده إلى القبر، مصحوباً باحتفالات مقدسة ومراث جماهيرية. وتقع معركة أيضاً في طريق الموكب، وهنا يخبرنا قدامى مؤرخي اليونان، ان كثيراً من المحاربين/ الممثلين تثخنهم الجراح فيموتون. وبعد هذا يبدو ان هناك عطلة تمنح للمشاهدين. لان «متابعة خطوات الاله» تفسر بأنها تعني ان الممثلين بحثوا عن جسد أوزيريس الضائع - لمدة ثلاثة أيام كما قيل (فلنتذكر انها مسرحية تكريسية أساساً) وفي كل يوم تنشب معركة خلبية.

عندما يعثرون على الجسد يتشكل الموكب من جديد ويوضع بمهابة على زورق فخم، وجميع المرافقين يتابعون المسيرة التي توقفت قليلاً إلى القبر - والمسافة الفعلية تبلغ ميلاً ونصف الميل عن معبد أوزيريس. وتنشب معركة كبرى أخرى، والأرجح ان تكون فجراً، فتحرز قوات أبوات نصراً حاسماً ونهائياً، رامزين بذلك إلى اندحار قتلة أوزيريس ووقوع أعدائه في يد المنتقمين له. ويعود الموكب إلى القصر من حيث بدأ، وهناك يجري تمثيل المشهد المجيد النهائي الذي فيه يعود أوزيريس إلى الظهور كاله حي، في زورق فيشمت المقدس، فيشيع الفرح في الناس كرمز لبعثهم الآتي. وهكذا يمتزج الموكب والدراما ثانية بالعبادة والطقوس.

طبيعي ألاَّ يشير ايخرنيفرت إلا للأجزاء التي مثلها إذ من المسلم به في ذلك الوقت ان كل واحد يعرف كل تفاصيل الدراما نفسها. وهذا يتركنا مع مفهوم مجتزأ للمسرحية، بعد أربعة آلاف سنة. لكن هذا النقش يقدم للعالم اقدم تقرير للانتاج الدرامي.

هناك مراجع معظمها على جدران القبور لكثير من مسرحيات بعث أخرى. وتشير «نصوص الاهرام» إلى وجود مسرحيات آلام حتى أبكر من ٣٠٠٠ سنة قبل المسيح. والمسرحيات الشبيهة بالموكب كانت سمة مألوفة لمهرجانات التتويج عبر ألف سنة أو أكثر. وثمة اختلاف جدي، أو انبثاق من مسرحية الآلام الأوزيرية اصطلح المصرولوجيون على تسميتها «المسرحية الطبية». وفيها لا يكون حزن الاله/ البطل على تمزيق الأوصال بل على المرض وطريقه إلى البعث هو العلاج. والمفترض ان المشاهدين الحجاج يماهون أنفسهم مع الشخصية المركزية التي عانوا تجديدها و«العلاجات» بشقيها الجسدي والأخلاقي. لكن كل هذه المسرحيات غير مسجلة إلا في مقاطع ورسوم صغيرة على جدران القبور. وتشتمل على حوار من غير تشخيص، ولكن بعد كل هذا فان تقرير ايخرنيفرت عن التشخيص الفعلي يبقى فريداً من نوعه.

سجل المؤرخ اليوناني هيرودت، الذي سافر إلى مصر عام ٤٤٩ قبل المسيح، أي بعد ألف وخمسمئة سنة بعد عصر ايخرنيفرت، انه رأى مسرحيتين باقيتين من مسرحيات الآلام، ولكنه قال انهما أقدس من ان توصفا. ولاحظ انهما أثرا في الأسرار التي منها ظهرت الدراما الاغريقية المبكرة.

* * *

تشتمل التوراة على اشارات كثيرة إلى الرقص امتداداً من مريام والنسوة العبريات اللواتي يخرجن «بالدفوف والرقص» عقب غرق فرعون، والحض في المزامير على «تمجيد اسمه بالرقص» وإلى رقصة سالومي أمام هيرود- والأغلب ان يعاد أداؤها والأغلب أن تلعن. ولكن من الخطورة أن نحاول اعتماداً على هذا الدليل اشادة صورة معينة لنمط من الرقص. وقد استمر الرقص في العبادة المسيحية المتأخرة وقد تدعم بعناصر غير عبرية من دون شك: وكان مرسوم سنة ٧٤٤ ضرورياً لتحريم «أمكنة الرقص» داخل الكنائس وحولها، وهناك مرسوم آخر في القرن الثاني عشر.

والحقيقة ان مجموعة من الغلمان سميت SEISES (اي الستات- المترجم) لأنهم أصلاً ستة في العدد- ماتزال تتابع الرقص بلباس خاص على الموسيقى أمام المذبح الأعلى لكاتدرائية سيفيل، في عدة مهرجانات كنسية كل عام. وهناك حكاية عن تأثيرهم، ذلك أن البابا منذ بضعة قرون قرر ثانية تحريم كل أنواع الرقص في الكنائس، فطالبه الناس ان يستثني الستات من ذلك. فجاء في بيانه انه يمكنهم متابعة الرقص إلى أن تبلى ثيابهم. ولذلك عمدت السلطات إلى عدم تقديم ثياب جديدة من دون ان تخيط رقعا من الثياب القديمة فوقها، وبذلك حافظوا تكنيكياً على المرسوم وهكذا فرحوا بتسامح قداسته. ثمة أمثلة افرادية أخرى من الرقص الطقوسي المسيحي مايزال قائماً في البلدان الكاثوليكية.

ولكن من الأجدى لنا ان ندرس الأقسام الدرامية الأدبية في التوراة. فسفر أيوب ونشيد الأنشاد صيغا فعلا بشكل حواري. ويمكن وصف السفرين على انهما قصيدتان طويلتان أكثر من كونهما دراما شعرية، وبما اننا لا نعرف عروضهما القديمة بالحركة، فمن الأفضل درسهما من الناحية الشعرية الدرامية أكثر من اعتبارهما قطعتين مسرحيتين (ولا ننسى انهما «كيّفا» في العصور الحديثة للانتاج الملائم للمناسبات).

نشيد الأنشاد قصيدة رعوية في شكل درامي. فالحديث الظاهر أو المضمّن يبدو موكبيا أكثر مما يبدو مصمماً لينفذ على المسرح. وقد يكون النشيد مركباً من مجموعة أناشيد أو أغان، مما يجعله متفقاً مع الطقوس والدراما الراقصة الأكثر قدماً، أو ربما يكون مصمماً لأغراض تلاوية أكثر من كونه مصمماً للكلام والتمثيل معاً. ان قيمته الفنية المحضة كحوار شعري هو ان أحدنا لا يستطيع حذفه من الاعتبار: وفي الترجمة الانكليزية المعتمدة يبرزهذا النشيد كواحد من أعظم الأشياء الجمالية في الأدب الدرامي.

لقد رتب البرفسور رتشارد مولتون في «توراة القارىء الحديث» مختلف الأشعار وفق الأشكال التي لها أصلاً. وبما انه لايزال هناك خلاف حول القضية.

فيمكن للأبيات التالية ان تؤخذ كمؤشر محدد للأصل الحواري، والكلمات «بين البنات» و«بين البنين» تبدو برهاناً حاسماً على وجود اثنين من المتكلمين. (كتبت النصوص المبكرة للتوراة من دون فاصل حتى بين الكلمات مثل: أنا وردة شارون سوسنة الأودية. . .)

العروس

انا نرجس شارون

سوسنة الأودية

العريس

كالسوسنةبين الشوك

كذلك حبيبتي بين البنات

العروس

كالتفاح بين شجر الوعر

كذلك حبيبي بين البنين.

كل المشهد الذي يقع فيه هذا المقطع هو حوار شعري مثير. ولكن كمثال على الكلام الأكثر غنائية/ انفعالية لا يستطيع احدنا الا ان يقتبس:

العروس

صوت حبيبتي هو ذا آت

طافرا على الجبال

قافزا على التلال.

حبيبي هو شبيه بالظبي أو بغفر الايائل

هوذا واقف وراء حائطنا

يتطلع من الكوى

يوصوص من الشبابيك

أجاب حبيبي وقال لي :

قومي يا حبيبتي يا جميلتي

وتعالي

* * *

لان الشتاء قد مضى

والمطر مر وزال

الزهور ظهرت من الأرض

بلغ أوان القصب

وصوت اليمامة سمع في أرضنا

قومي يا حبيبتي يا جميلتي

وتعالي

سوف نبتعد قليلاً قبل أن نصل ثانية إلى حوار شعري كهذا الحوار غنائية وروعة. فاذا كان كدراما بطيء الحركة كالذكريات وكالديثرامبات قبل اسخيلوس، فلا شك انه فعل مستمر للفكر، بل حتى انه حركة نحو غاية مستبينة. وإنا لنعجب فيما إذا كان العالم القديم يعرف أعمالاً أخرى لمؤلف عبري مجهول الاسم. إذا كان المسرح، المكان الذي من انتاجه بقي هذا القسم الادبي فقط، موجوداً في تلك الأيام، فاننا نشهد انه كان مسرحاً غنياً حتى بالمقارنة مع مسرح القرن الخامس قبل الميلاد في اليونان أو المسرح الاليزابيشي في انكلترا.

وسفر أيوب الذي اختير أكثر من أي سفر آخر من أسفار التوراة ليكون قطعة عالمية فذة من الأدب، هو أكثر تحديداً للدرامية في بنيته من نشيد الأنشاد. ان ايوب، ممثل رئيسي يمر بسلسلة أحداث، في دراما قد تبدو في عصرنا المشحون بالطاقة ناقصة الفعل المسرحي المباشر، ولكن لها فعلاً ضاغطاً في الفكر الروحي وحتى في العاطفة.

بعد المقدمة التمهيدية القصيرة يبدأ السفر (أنقول ترفع الستارة؟) بمناجاة أيوب:

ليته هلك اليوم الذي ولدت فيه
والليل الذي قال قد حبل برجل.
ليكن ذلك اليوم ظلاماً
لايعتن به الله من فوق
ولايشرق عليه نهار
ليملكه الظلام وظل الموت...
لانه لم يغلق أبواب بطن أمي
ولم يستر الشقاوة عن عيني

من هذه البداية يمر بخمسة فصول في الحوار الى ان تأتي كلمات أيوب الموجزة الاخيرة للرب:

بسمع الأذن قد سمعت عنك
والآن رأتك عيني:
لذلك ارفض واندم
في التراب والرماد.

لقد انتهت دراما روح أيوب . ان مؤلف التوراة يضيف نهاية سعيدة تقليدية ببضعة مقاطع موجزة من السرد في الخاتمة كالاختتام المسرحي . لقد كتب في متن السفر ما بقي بعد الترجمة واحدة من أروع الدرامات الادبية في كل العصور .

ومع ذلك فبمقدار ما ابتهج بهذه الأشياء الجميلة فان ثمة شيئاً ينقص قناعتي الكاملة عند هذه النقطة : لانني بالضبط لا استطيع الحديث بدقة عن المسرح كما اتحدث عن الدراما ، عن خشبة المسرح والممثلين والحركة كما اتحدث عن النصوص . فلو جمعنا كل الشذرات التي عولجت في هذا الفصل فان هذه النصوص وخلاصات مسرحية الآلام وعادة تركيب الرقص البدائي ، فاننا سوف نرجع الى الحقيقة الصلبة ان أول مسرح كامل عرفنا عنه أول دراما حية ترافقت مع مسرح مبني وطريقة في التقديم هو المسرح اليوناني . لقد اكتشفنا أين نشأ المسرح - على أقسام - ومتى تقريبا نشأ ، ولكن علينا بعد ان نحصل على مشهد كامل له كمؤسسة انسانية حية كاملة .

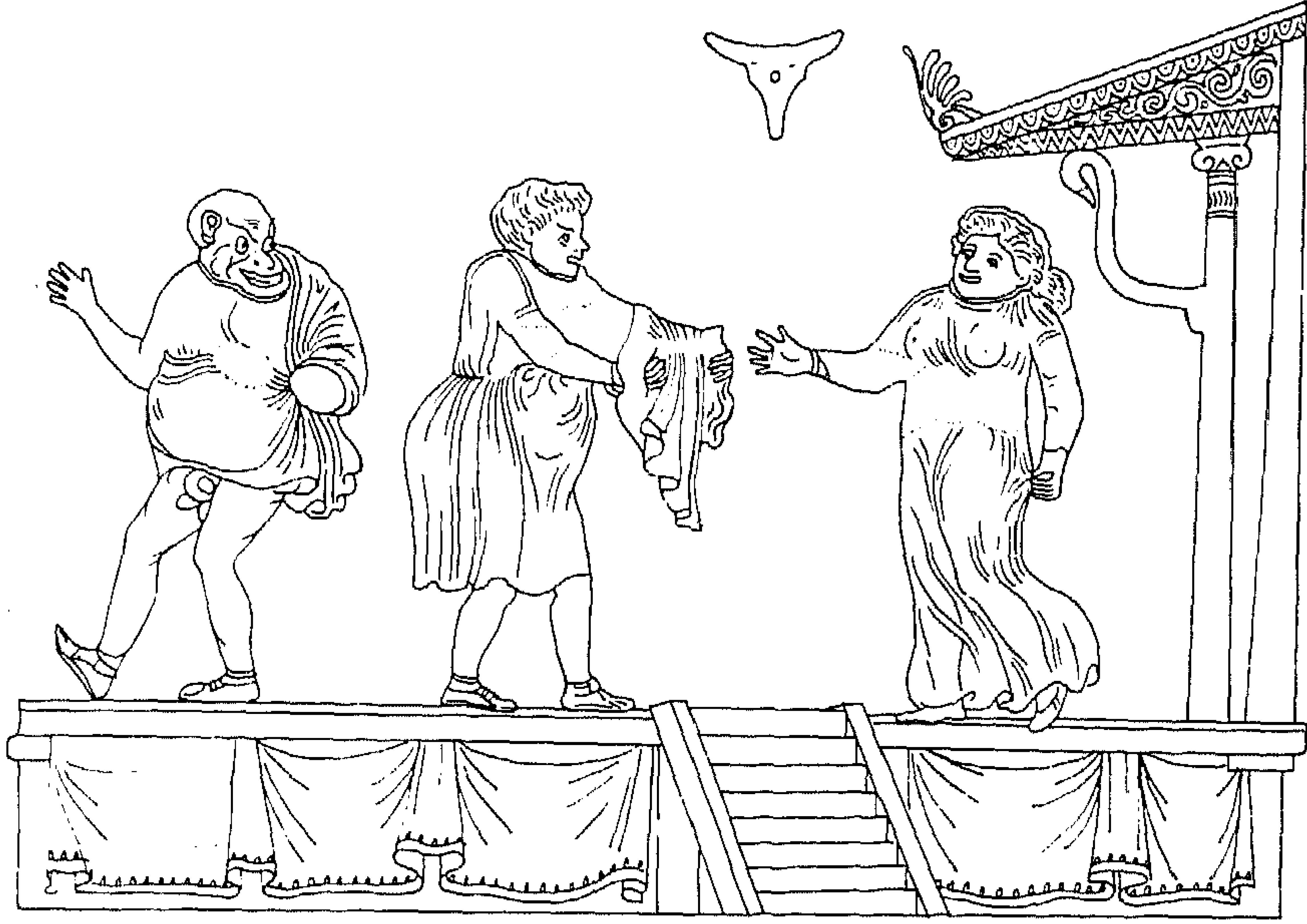
❊ ❊ ❊

الفصل الثالث

التراجيديا: الاغريق النبلاء

في اليونان، في القرنين السادس والخامس قبل المسيح كان ثمة ازدهار للحياة الجميلة والفنون لم تعرف البشرية مثيلاً له من قبل. وعندئذ ولدت التراجيديا. وفي تقدم البشرية في العالم الغربي خلال أربعة وعشرين قرناً منذئذ لم تظهر حضارة تنافس اليونان. لم تصل دولة من الدول الى المستوى الذي وصل إليه الهيلينيون من تلك الانجازات التي يقدرها البشر على انها الأسمى والأكمل والأجمل. عروق أخرى وبلدان أخرى، بل حتى مدن بمفردها كان لها فترات قصيرة من الابداع، وقامت بغزوات أوسع وحققت انتصارات مذهلة على العقبات المادية للتقدم. على ان أعظم ما تفتخر به أمة من الأمم أنها وريثة قدامى الاغريق. وباختصار نقول ان هناك اعترافاً عالمياً ان الشعب الهيليني في مرحلة بارزة حل أكثر من أي شعب آخر مشكلة كيف يعيشون حياتهم بعقلانية ورهافة.

ليس فقط بتلك الانجازات الشاقة في كسب الحروب بشجاعة وجرأة صانوا ووسعوا حضارتهم، بمزايا القوة والكمال المادي، بل أيضاً، وعلى وجه الخصوص في ميادين الانجاز الفني والفكري، وصلوا إلى الانجاز الكامل. وربما كان الأكثر أهمية انهم ضبطوا الفن والحياة وفقاً لتوازن تام، فالفلسفة والحياة ساعدت كل الأخرى. شادوا أبنيتهم بجمالية وتعلموا تزيينها جمالياً من دون تبذير، وقد كانوا حكماء في مسراتهم يمارسون منها المشاعر العاطفية والعقلية والجمالية، تلك التي قد يتمتعون بها بأقل خطورة من التخمة أو وجع الرأس أو الضجر. فهندستهم وشعرهم ونحتهم ودراماهم حتى هذه الأيام تبسط أمامنا أمجاداً لا تجارى.



مؤدون مقنّعون من مرحلة الكوميديا القديمة على مسرح المصطبة بدرج يقود إلى الأوركسترا
(مأخوذ عن رسم على مزهرية)

هذا هو تقدير الحضارة الاغريقية في تواريخ لاعد لها، فالكلاسيون حكموا قروناً في الجامعات الغربية وفي المدارس العامة. واليونان كانت القاعدة التي حكمت بها المؤسسات وأبطال الأمم الأخيرة. إن المثال اليوناني كان كل شيء إلا أنه لايمكن مهاجمته.

ومع ذلك في القرن العشرين- ضمن مرحلة التغير الثوري في الفنون المرئية والاختيار الواسع للمؤسسات التقليدية- صار الاعتماد أقل على المقاييس الاغريقية. اهتمام جديد بفنون الشرق والشعوب البدائية رافق الاكتشافات الجديدة للقيم الموروثة في الحضارة المسيحية الوسطى في أوروبا. لقد بقي التكريس للدراسات الأغريقية تماماً، كما احتلت كلاسيات الأدب الدرامي الأغريقي مكانتها في أرقى أنواع كتابة التراجيديا. لكن دراسة الانجازات الثقافية القديمة الأخرى اتسعت.

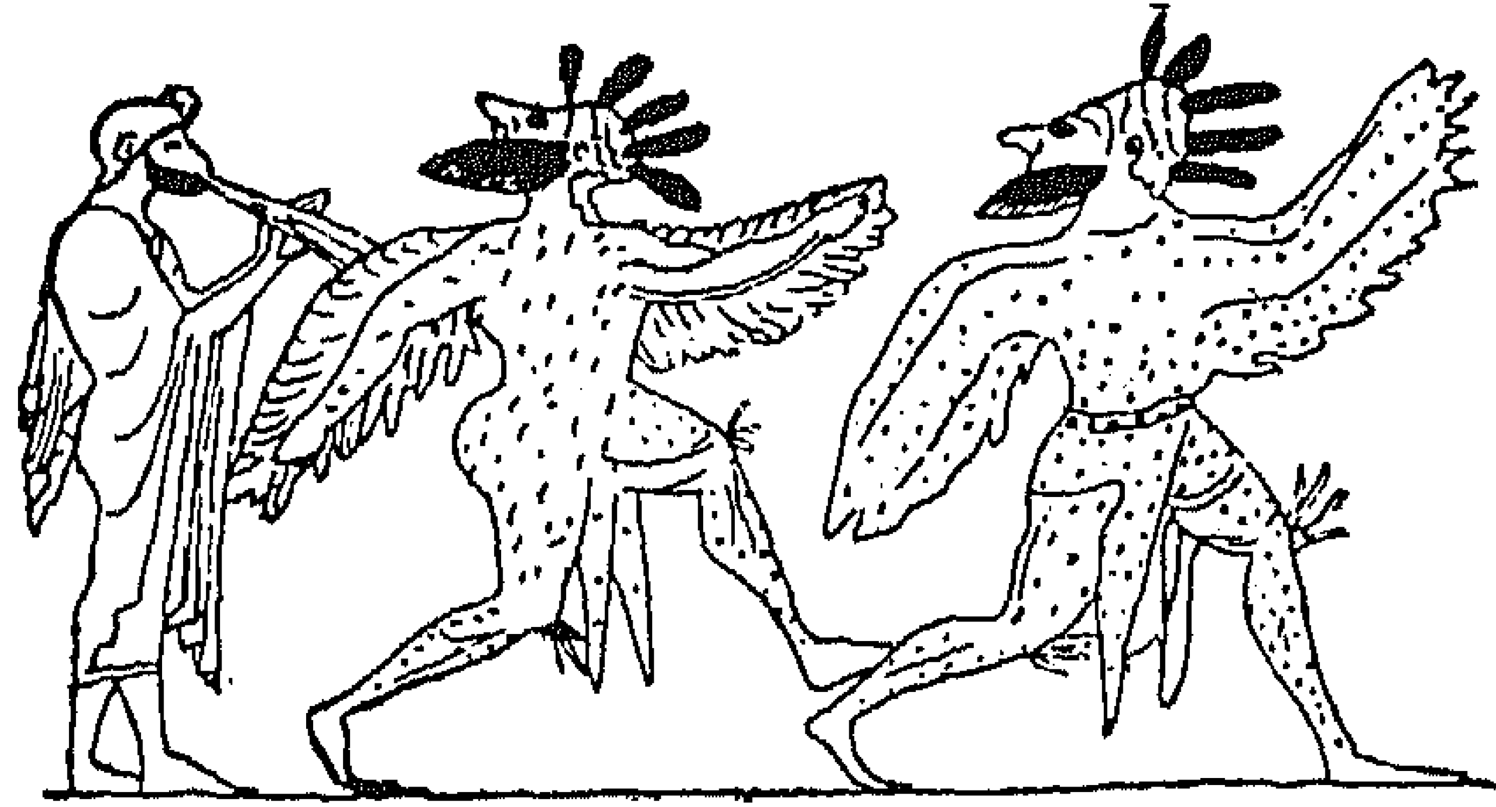
في دراسة المسرح الهيليني لا نستطيع تجنب اعتبار الدين عنصراً في الحياة الاغريقية وشيئاً ينقص الحياة الحديثة نسبياً. لقد كانت الدراما في اليونان مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمشاعر الدينية وبالطقوس الدينية. إن الدين الحي الأنيس، الدين الملهم وليس الحاكم كان يقبع في أساس الحياة الأغريقية. لقد كان ديناً للاحتفال وليس ديناً للتكيف. لقد ترك الانسان حراً في ان يبدع نفسه على صورة اله. ممارسة الفنان لابداعه في العمارة والنحت، في خدمة الآلهة والطقس الدرامي والرقص والانتاج المسرحي والألعاب والمواكب: كل ذلك نشأ من المصادر الروحية والتكريسية في قلوب الشعب. لقد كانت الدراما من بداياتها وحتى عصر الكوميديا المتأخرة، متواشجة مع الدين، كانت جزءاً من الاحتفال المقدس.

في مثل هذه الضخامة للدور الذي لعبه الدين، لابد من التمييز بين الأديان السرية التي عبرت عنها التراجيديا اليونانية، والدين الأولمبي الموحد للوجود الذي حقق ولاء شعبياً عريضاً. والدين الأخير، لأنه أقل ميلاً للآلهي من الانساني مع الفشل والنزوات الانسانية المنسوبة للآلهة المتقلبة- هو الذي سبب الفشل التدريجي للاغريق وسمح لحضارتهم ان تنتهي بكارثة. المسرح التراجيدي كان قريباً من ذلك الدين الآخر المتقلص الذي وجد دلالته الأعمق وتكريسه الاعلى في الاسرار الاليزيه. فهناك قادت الفلسفه الناس الى الوعي بالاله، وهناك ادت الغبطة الجماعية إلى الاحتفال الدرامي. في طقوس العبادات الاورفية والديونيسية والاليزية، كما في طقوس الاخوية الفيثاغورية، نجد عناصر موروثة من «مسرحيات الاسرار» المصرية والمصادر الاسيوية الأخرى. لقد دخلت هذه العناصر في أوائل الدرامات الاثينية. والجوقة (الكورس) بنموذجيتها في كل دراما اغريقية متأخرة هي استمرار خاص من العبادات السرية.

كانت مجموعات من اصحاب القصف الاغريق يلتقون للاحتفال عندما يحل وقت قطاف الكرمة. يسيرون مترنحين عبر شوارع المدينة وغابات الريف في مواكب، او يرقصون ويغنون في «حلقات رقص» مرتجلة ارتجالاً. ويشربون الخمرة لمناسبة مضاعفة عندما يحل موسم القطاف الجديد، فيغنون عن ديونيسوس الخمرة

وله . كانوا يبدأون بتقديم الاضحية له لاعلان ولائهم واخلاصهم . ولكن بما ان روحه داخلة فيهم فانها تحولهم ايضا الى الهة . ان توهج القاصفين ومسيرتهم كتفا الى كتف وصياحهم وغناؤهم وضحكهم، تحول الى غبطة إلهية . فالاله الذي في الانسان بات حياً ومشعاً واجتماعياً وملهماً .

في هذا الوقت فقط يمكن للفنون ان تفي بالحاجة : الرقص والشعر والموسيقى . لم تكن الكثرة تصغي بصمت واحتشام في تلك الايام السحيقة بينما تقوم قلة بالتلاوة أو الرقص أو عزف ميلوديا عذبة . فحيث يكون كل شاب أو فتاة الهاً بمعنى ما فان الجميع يشتركون- وان كان أعظم شبيه بالاله يرتجل قصائد للغناء أو يقود عصبة خاصة من الراقصين . مايزال كل شيء مختلطاً سمته القصف الشديد- وربما انتهى نهاية وحشية . من أجل هذا كان الاله ديونيسوس الرامز للحقول والحصاد والخمرة الحمراء، التي تمتلك قوة اختراق نفس الرجل أو المرأة، قبل كل شيء آخر اله جميع الأشياء الوحشية، والخصب السحري والغبطة التي يستحضرها بأنواع كثيرة . كانت غبطة مقدسة ممجدة رفيعة، ولكن لم يكن ثمة شيء يمنعها من ان تكون «سائبة» .



مؤدون مقنعون في كوموس يوناني
(من رسم على مزهرية اعادها ليونيل بارنيت في كتابه«الدراما اليونانية»).
(يقول ملتون ان كوموس هو ابن ديونيسوس من سيرس ويرمز إلى القصف كما تدل الكلمة اليونانية .
وكل تجمع قاصف معربد يقال له كوموس- المترجم)

والحقيقة انه كان ثمة عناصر في الدين اليوناني، وبالأخص في الاله ديونيسوس الوحشي، تصدم الكثيرين من المستقيمين والودعاء، إلى جانب الخرافة المحضة التي كانت أساساً لكل تأليه. هناك شيء هام وهو ان الاغريقي كان متنبهاً تماماً لجمال الجسد الالهي معتبراً ابداعه جزءاً من الالوهية المبدعة العظيمة التي تحكم الحياة، فارتبط جماله ووظائفه الانتاجية المتكررة بغنى الأرض وخصبها - زراعة البذور والاستنبات وقطاف الكرمة والحصاد- فيحتفل الواحد مع الآخر (صار الانسان يحتفل مع الأرض في فصولها ومواسمها- المترجم). فالقضيب (الفالوس) المصاغ على شكل يشبه رمزياً أو واقعياً عضو الاخصاب الذكري، كان خاصة مألوفة لمواكب قطاف الكرمة واحتفالات رب الأرض. فتلك المناسبات، أيام كانت الدراما تتكون في احتفالات تكريسية، كانت أحياناً تتميز بالحرية والمغالاة فتستحق دون خلاف اسم «عربدات». ولكن ان نقرأ هذا المعنى المتطرف في أي قسم كبير في الاحتفال الديونيسي، أو ان نفهم الثمل انه ذلك «السكر» الذي يقدره اليونانيون تقديراً عالياً، فان ذلك اثم ومكروه. وقد أولى قدامى الاغريق للجنس مكانة مناسبة باعتباره العنصر المقرر للحياة الروحية، وتشتمل احتفالاتهم تكريسات لآلهة الخصوبة، واحتفالات قضيبية فكان لذلك دور كبير في ظهور الفن الدرامي. لكن هناك احساساً بسبب إلهي يخبر بكل هذه الأشياء.

ان ديونيسوس، لميزة او لأخرى، هو ابو التراجيديا والكوميديا في تفريخهما المكتمل، كما انه الأب المباشر أيضاً للمسرحية الساتيرية. وقد نعتبره وريث آلهة الخصب والحصاد الذين قابلناهم عندما تحدثنا عن الرقص البدائي والطقسي. إلا انه أكثر من ذلك. ففي تماهيه مع الانسان، مع مصدر الغبطة العليا داخل المرء، يبدو انه ولد ولادة عجائبية ليكون اباً للفن الإلهي/ الشعبي. واسماؤه المبكرة كباخوس وإياخوس، تحمل دلالة لاله يحيونه بتهاليل الصيحات العالية، فأي مجموعة يمكنها ان تطلق الصيحات العالية إياخوس اياخوس من دون حركة؟ وتلك الغبطة الداخلية هل تدع المرء يرجع بعد تقديم الاضاحي من دون الاشتراك بالموكب

الاحتفالي؟ وفي الموكب هل يكتفي المرء بالمسيرة والغناء والقاء النكات؟ لا أبداً فلابد لمن يكون الها من ان يمثل دور الاله. ان الالهام الالهي لا يستوجب أقل من تمثيل التمثيل، ثم فن التمثيل. فكيف ظهر ذلك؟

بعد قرنين كتب ارسطو، أول مؤلف عظيم في الشؤون الدرامية، عرضاً تاريخياً لولادة التراجيديا والكوميديا على هذه الشاكلة: «نشأت التراجيديا والكوميديا بطريقة فجة من دون تأمل مسبق، فالأولى نشأت من قادة الديثرامب والثانية من أولئك الذين قادوا الأناشيد القضيبية». وهنا نلاحظ تأكيداً هاماً: على قادة الرقص والأغنية. فمن ذلك نستنتج وجود منظمة، وان أولئك الذين قادوا المنشدين والراقصين صاروا أول ممثلين مستقلين. إذ التغير الأساسي من الرقص الجماعي أو الاحتفالي حصل عندما فصل المؤدي نفسه عن مجموعة العابدين الديونيسيين وجعل لنفسه شخصية اخرى غير شخصيته، قام بتأديتها. وهناك روايات حدسية أخرى عن كيف نشأ الانفصال، كيف أدى إلى استجابات من «الجوقة» على «القائد» كيف نما الحدث من العفوية إلى الحادث، إلى القصة في الحوار. وسوف نكون مقتنعين لو كانت لدينا صورة عن عصبة المجان المتشحة باللبلاب وبوجوه مقنعة أو مخططة بثقل الخمرة، والذين يسيرون ويرقصون ويغنون ويمزجون احتفالاً بديونيسوس حاملين اغصان عناقيد العنب والشعارات القضيبية يشربون الخمرة محدثين تلك الغبطة التي هي تكريس حقيقي لهذا الاله، وعندما تنتظم العصبة للرقص أو للموكب أو الغناء الكورالي- ولا نعرف أياً من هذه الافعال تماماً- نرى أحد المشاركين يخرج (والأغلب ان يكون شاعراً) ويقوم بدور مختلف عن الآخرين.

قبل هذا الزمن بكثير اعتاد الاغريق على التمتع بالشعر الميليكي (أي الشعر الغنائي في القرنين السابع والثامن قبل المسيح- المترجم). فمنذ القديم ينشدون القصائد بمصاحبة الموسيقى وأحياناً بمصاحبة الرقص. من هذا المصدر ومن المصدر العظيم للقصيدة الملحمية والشعر الغنائي، ومن هومر ومن أخدانه الشعراء،

ارتسمت العناصر الأدبية للتراجيديا. فاذا أضيفت العناصر الايمائية النابعة من رقص المعربدين، تشكل الأساس الثنائي للصرح الجليل للدراما التراجيدية الاغريقية.

اما الديثرامب الذي أشار إليه أرسطو فقد كان شكلاً خاصاً للشعر ينشده المعربدون في احتفالات ديونيسوس، فيسردون قصة الاله، أو يكرمونه على الأقل. وبعد ان اتسع أخيراً الديثرامب نفسه وتبلور في شكل درامي فعلي، صار يؤلف خصوصاً للجوقة والقائد. وهذا ما سمي «أغنية الماعز» وبذلك أعطى هذا الشكل اسمه للتراجيديا. ولان كلمة تراجيديا. نشأت من أغنية وماعز- إما لأنها كانت تشير إلى التضحية بماعز أثناء تأدية الطقوس، أو لأن الماعز كانت تقدم كجائزة للشاعر، أو لأن الجوقة كانت ترتدي جلد الماعز كأتباع لديونيسوس، فاننا لا نعرف ذلك حق المعرفة (فهناك عشرات التخمينات الأخرى المقبولة بمعظمها).

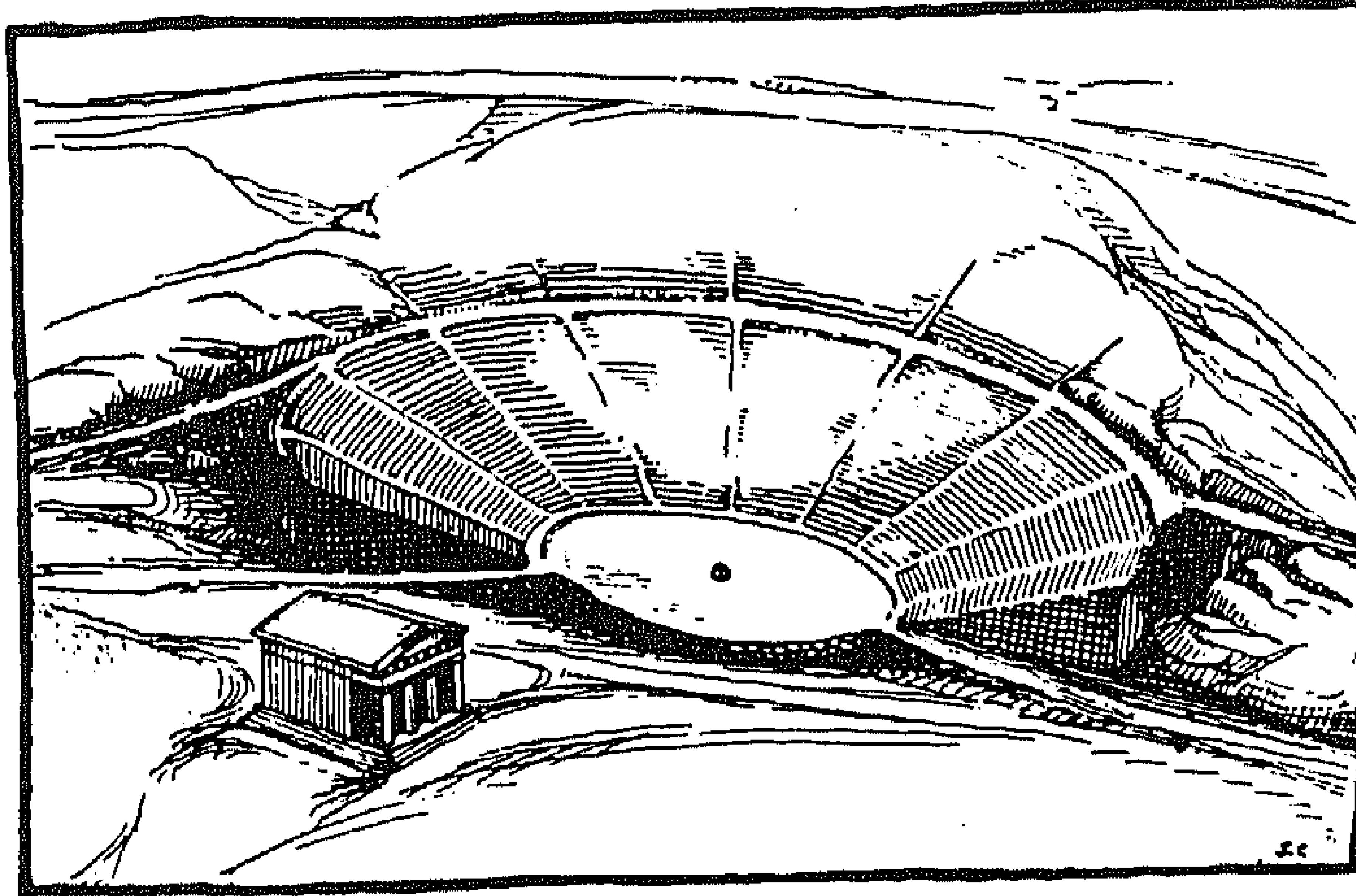


مزهرية رسم عليها ممثلون مقنعون على خشبة منصة، من مرحلة ما قبل ظهور المسرح الكلاسي، ربما من القرن السادس قبل المسيح

في بدايات التراجيديا هذه هناك تأثير، وهو تأثير أيضاً لا يسبر ولا يمكن تحريه، جاء من الالقاء المباشر للشعر، الشعر الذي يلقيه حافظه من على المنصة أو في مكان فسيح أمام المستمعين، كشكل مميز من الديثرامب الكورالي ورقصات الغناء الأخرى. فالشعراء المنشدون منذ زمن سحيق جعلوا منشوداتهم شعبية، وكانت هذه المواد مأخوذة من الشعر الملحمي الذي تحول مؤخراً إلى دراما تراجيدية. ولا أحد يقدر كيف اقترب الشعراء المنشدون من التمثيل.

وحتى هذه الأيام فان خطوط التطور، أي الينابيع التي قادت إلى الدراما الحقيقية ليست غامضة وحسب، بل انها مبعثرة أيضاً: من المصادر الأيونية والمصادر الاخرى، والأتيكية أيضاً. ولكن من التمثيل المسجل الأول ربما تكون القصة قد رواها سجل مسرح ديونيسوس في أثينا. وهذا هو حقا أهم مسرح منفرد في التاريخ.

لنقل اننا الآن في المرحلة الوسطى للقرن السادس قبل المسيح. والعادة ان تقام الاحتفالات الديونيسية في الجانب الايسر من الاكروبول، حيث كانت توجد حلقة للرقص وبعض المقاعد. ولكن في حكم بيسيستراتوس، ربما بعد منتصف



منظر تخميني لمسرح اغريقي كلاسيكي عندما كانت خشبة المسرح ماتزال فقط مكاناً دائرياً للراقصين/ الممثلين: فالصالة اقيمت في تجويف هضبة طبيعي وشيدت الأوركسترا ومعبد قريب- من دون بناء أي خشبة مسرح

القرن نقل هذا «المسرح» على الارجح الى مكان مانزال نراه في مسرح ديونيسوس نصف المهدم اليوم، بعد الفين وخمسمئة سنة، في الضاحية المقدسة لديونيسوس الاليونيري في المنحدر الجنوبي الشرقي للأكروبول. وقريباً من معبد الاله أقيمت حلقة رقص مرصوصة جداً وبعض المقاعد الخشبية مقابل تجويف الهضبة (لا توجد خشبة مسرح). وفي ظل حكم بيسيستراتوس أيضاً توسع المهرجان الاثيني المعروف ـ «ديونيسيا العظمى» أو «مدينة ديونيسيا» وشيد معبد لديونيسوس جديد ودشنت «مباريات» درامية فيه.

يؤرخ أول سجل حاسم للدراما الممثلة بدءاً من هذا الزمن، وأقدم اسم في حوليات التمثيل في عام ٥٣٥ قبل المسيح كان تسبس الايكاري الفائز بالمباراة التراجيدية الأولى. وقد حقق الخلود بوجه خاص لانه أضاف- كما يظن- ممثلاً إلى قائد الجوقة. فكان على هذين الشخصين ان ينخرطا في حوار، مما يستوجب على الممثل ان يقوم بدور شخصيات مختلفة، بأقنعة مختلفة وبتبديل للملابس. وهكذا أنشئت الدراما التراجيدية على أساس مزدوج: الفن الدرامي الايمائي والفن الدرامي الادبي اللذين ارتبطا ارتباطا لا ينفصم. وربما كان نص المسرحية مايزال مفاجئاً- يكاد لا يتعدى القصائد الملقاة بالتناوب من قبل قائد الجوقة والممثل. لم تبق «مسرحيات» من تسبس مع انه يؤرخ باعتباره شاعراً وممثلاً معاً. لكن فترة الارتجال المحض، أي الاستجابة الغنائية الصرفة، كانت قد انصرمت.

«عربة تسبس» التي صارت لسبب ما رمزاً عالمياً للممثل الجوال، ليست سوى محض أسطورة. وليس أكثر من تخمين أيضاً ما يكرر باستمرار انه اثناء تجمع الجوقة حول المذبح في مركز الأوركسترا يصعد تسبس فوق طاولة ومن عليها يخاطب قائد هذه الجوقة. (ربما كانت هذه الطاولة المصنوعة لتضحية الماعز عليها، الخطوة الأولى المفترضة نحو خشبة المسرح، وان كان لا يوجد دليل على وجود مسرح منصة يعلو على منطقة الأوركسترا، إلا ما بعد ذلك بقرون).

عشر سنوات فقط بعد مرحلة ابتكار تسبس ولد اسخيلوس. كان مقدارا له ان يصبح فقط أحد أسياد الدراما التراجيدية العالمية- وما يزال بعض الناس يؤمنون انه الأعظم- بل يذكر أيضاً على انه مبتكر مشهور كشهرة تسبس. لقد أدخل ممثلاً ثانياً. سوفوكليس الذي عاش حياته كلها ضمن القرن الخامس قبل المسيح أضاف الممثل الثالث. وفي البطء الذي حاز فيه الممثل أهميته اثناء مرحلة التراجيديا المتطورة، يمكن للمرء ان يقرأ حقيقة منسية هي أيضاً: الرقص الكورالي كان السمة الأساسية والنواة الصميمية للدراما. ان الجوقة كانت ماتزال العنصر التمهيدي في عصر تسبس: الاقسام الممثلة من المسرحية اعتبرت فواصل، واعتبرت الاناشيد الراقصة التصميم الرئيسي. والموضوعات المترابطة فقط اخذت أهميتها تدريجياً باعتبارها حبكة. لقد قلل اسخيلوس من سيطرة الجوقة، ولكن مع سوفوكليس فقط اتخذت الدراما الممثلة المنطوقة المحكمة المكانة الأولى.

ويشار إلى تسبس انه اهتم بالمكياج إلى درجة اخفاء وجهه كلياً بالمساحيق، وعندئذ اهتم بابتكار القناع. هنا يوجد صدام وتضارب مع النظرية القائلة ان القناع كان احياء من طقوس الرقص البدائي. ولكن لاشك ان الأقنعة منذ عصر تسبس استمرت في كونها مساعدة للتشخيص عبر كامل قصة المسرح الاغريقي.

كانت المناسبتان البارزتان والمتميزتان عمليا بأداء الدراما عبارة عن احتفالين دينيين لتكريم ديونيسوس. احداهما، لينيا، كانت على شرف ديونيسوس لينوس وتقام في الشتاء، وتشتمل على الكوميديا أكثر من التراجيديا في بدايتها القاصفة وفي برامجها الأخيرة، وإن كانت المباريات في التراجيديا مشمولة كما هو معروف بالتحديد. والمناسبة الاخرى، الديونيسيا، التي تقام احتفالا بديونيسوس الاليوتريوسي، في الربيع، في الناحية المقدسة التي تشتمل على المعبد والمسرح، ربما تعتبر مهد التراجيديا وموطنها. ومن عام ٥٣٢ قبل المسيح عندما نال تسبس الجائزة الأولى، وإلى الانحطاط بعد اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس بزمن طويل، كان تمثيل التراجيديا بانتظام منّة لمدينة ديونيسيا. وحقا يمكن القول انه على أرضها المكرسة تبرعمت الدراما اليونانية وازدهرت وماتت.



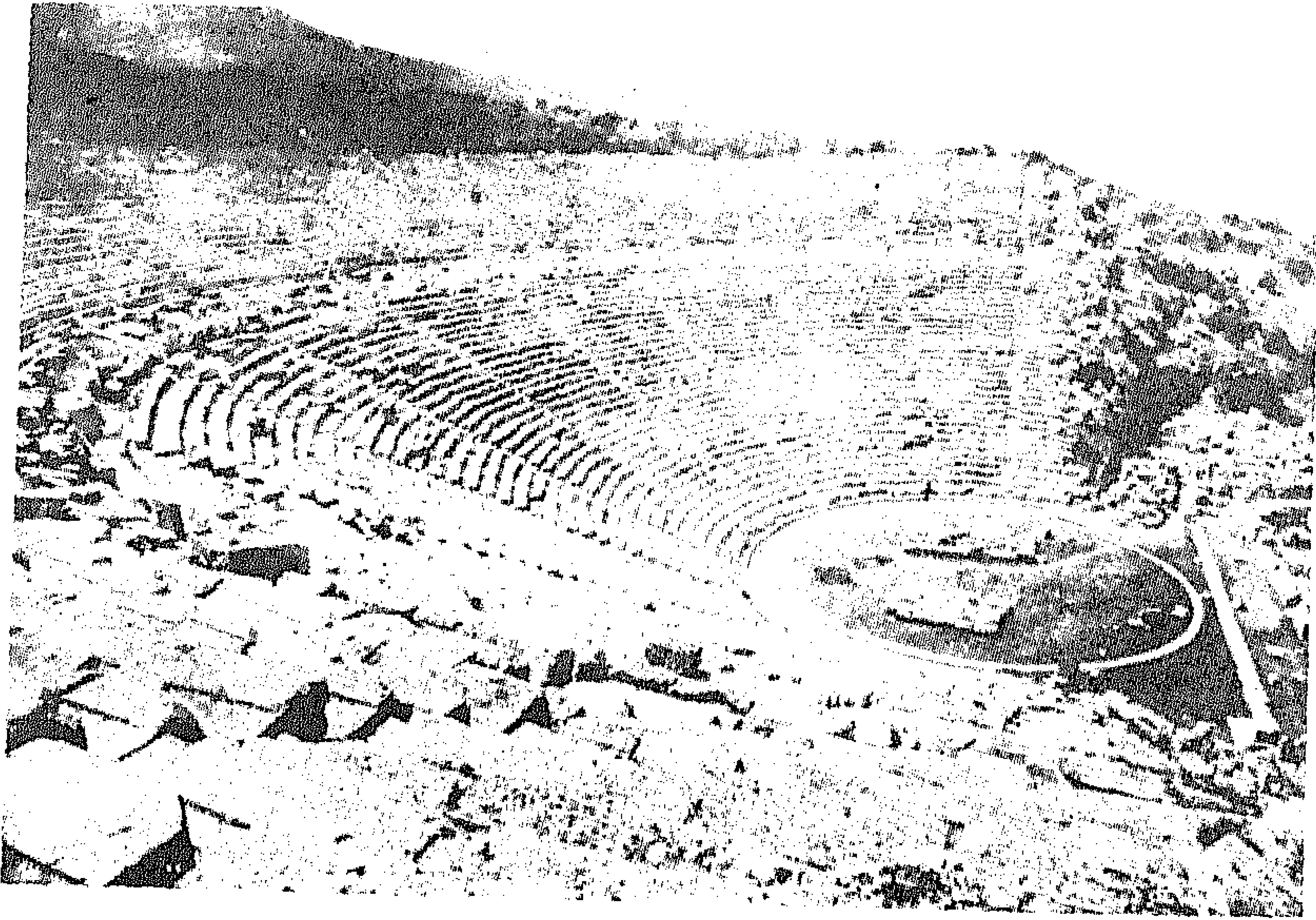
راقص يوناني. شكل فخاري من تاناغرا في المسرح الوطني بباريس

يشتمل المهرجان، في مرحلة القرن الخامس، على مواكب وطقوس وحفلات موسيقية وألعاب ومباريات في الشعر والغناء الذي تقدمه الجوقة وتمثيل التراجيديات والكوميديات والمسرحيات الساتيرية. ولمدة خمسة او ستة أيام كان الاثينيون يأخذون عطلة فيرتاحون من مشاغلهم المعتادة ليتمتعوا بالاحتفال والقصف والموسيقى والنتاة المسرحي. والأيام الأخيرة الثلاثة تمتلىء بالأحداث المسرحية. وفي كل مناسبة من هذه المناسبات تقدم خمس مسرحيات والأرجح ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية وكوميديا (يبدو انه في بعض المراحل كانت تشتمل على المزيد من الكوميديات، ربما في الأيام الأبكر). على أي حال كانت المباراة التراجيدية مؤلفة من نتاج ثلاثة أيام متتالية، كل شاعر يحدد برنامج يوم واحد، يساهم فيه بثلاث تراجيديات كاملة ودراما ساتيرية واحدة كقطعة تعقيبية. كانت المسرحيات أكثر بكثير من مسرحيات التسلية المسائية الحديثة، ولكن لابد ان تؤلف أربع او خمس درامات لموضوع واحد. فلنتذكر على أي حال ان الاثينيين كانوا يندفعون إلى النشاطات الأدبية والفنية من كل الألوان والمباريات على الجوائز في التراجيديا والكوميديا زادت كثيراً الاهتمام الشعبي بغض النظر عن القيم المسرحية الجوهوية للمسرحيات الفردية، وبعيداً عن الاهمية الدينية للأحداث. والفوز في أي لعبة رياضية أو مباراة موسيقية أو منافسات أدبية يجلب الشرف والمجد ليس فقط للأفراد الفائزين بل لكل اقربائهم أو مدنهم أو مقاطعاتهم.

في البدء كان كل شاعر تراجيديا يؤلف مسرحياته كثلاثية مترابطة الموضوع، وربما جعلها كلها تعالج مغامرات بطل واحد. وفيما بعد استطاع الدراميون تقديم مجموعة من الموضوعات غير المترابطة. وخلال القرن الخامس قبل المسيح كان عرض واحد فقط من كل مسرحية يقدم في أثينا، إلا اذا صدر قرار خاص بعد موت الشاعر، فتراجيديات اسخيلوس أمكن احياؤها في السنوات التالية. ومن المفيد ان نتذكر في أيام كتاب المسرحية حول امكانية «العرض الطويل» انه في العقود الاولى لوجود المسرح، عندما كتبت بعض الدرامات الخالدة، كانوا يصممون المسرحيات على ان تقدم في يوم واحد فقط. بعد لحظة سوف نبحث في سماتها الخاصة التي

جعلتها كدراما تعيش خلال أربعة وعشرين قرنا. لكن دعنا أولاً نحاول اعادة بناء صورة الظروف التي في ظلها قدّمت.

إن المسرح اليوناني هو مسرح بسيط جداً، ولكنه مكان ممتع جداً. فمن الدائرة المرصوصة للرقص بمقاعدها المحيطة تطور الآن الى وعاء معماري لطيف ومتسق في ايجازه، إلا انه لم يكن قد زين بعد. وحول الأوركسترا الكاملة الاستدارة تنهض صفوف من المقاعد، تشغل ثلثي الطريق المستدير، ومستقرة في منحدر الأكروبول ومقسمة بمماش إلى قطاعات تشبه السياج. وفي الجانب البعيد لحلقة الرقص أقيم بناء بسيط لخشبة المسرح. وله رواق على طول الواجهة بين الجناحين اللذين يسبقانه ويخفيانه عن الصالة. ولم يكن قد أقيمت خشبة مسرح مرتفعة (وعلى المرء ان يكرر ذلك إذ من معرفتنا بالمسارح المعروفة دائماً نبحث أولاً عن المنصة)، ولم يكن ثمة «مناظر مسرحية» وهناك أدوات قليلة جداً. ويلاصقه معبد ديونيسوس الصغير الجميل، للتذكير دائماً ان هذه ناحية مقدسة. ولا ينسى أي من الخمسة عشر ألف مشاهد الأهمية الدينية للمناسبة، أي للمسرحيات القادمة وحتى للمسرح نفسه.



مسرح ابيدورس كما اعيد جزئياً في أواخر القرن التاسع عشر. انه أعظم مثال عن المسرح الكلاسي، مع الدائرة الكاملة للأوركسترا.

ألم نجتمع معهم قبل ثلاثة أيام في الأوديون المجاور لمشاهدة «استعراض» الممثلين الدراميين والجوقة وكلهم لبس أروع الحلل لهذا الاحتفال؟ هناك سمعنا الاخطارات واسماء كتاب المسرحية الشعراء والخورجيين (أي الزعماء أو «داعمي» الشعراء بلغتنا الحديثة) والمسرحيات. ولا يخامرنا الشك في جدية وأبهة وأهمية كل هذا: أولئك المؤدون والمخرجون والدراميون هم أعضاء شرف المجتمع الأثيني. ما سيقدمون أثناء العطل القادمة، ليس مجرد تسلية لتمضية ساعات كسولة، وانما هو سر مقدس- وان كان مشوباً بمهرجان من القصف والألعاب. وحتى في هذا الاحتفال الأولي يضعون التيجان، وقد علمنا انه في نهاية المباراة سوف يتوج أحد الشعراء التراجيديين مع داعمه بأعظم شعار للجائزة وهو اكليل اللبلاب.

لدى افتتاح المهرجان أيضاً سوف نكون شهوداً في طقس ديني مثير وموكب كبير. فالأثينيون خرجوا بكل ما يتزينون في عطلتهم لحراسة تمثال ديونيسوس في عودته إلى موطنه.

في مطلع النهار يبدأون بالتجمع عند المقام حتى تبدو المدينة كلها قد اجتمعت هنا في ناحية ديونيسوس قرب المسرح: الحكام والكهنة وآباء المدينة ورجال مختارون لحمل التمثال وحملة الأضاحي وحرس الشرف والممثلون ومجموعات من المغنين المتبارين والشعراء وأولئك الذين سيكونون فيما بعد مشاهدين لكنهم الآن يساهمون شخصياً بالاحتفال، ورجال ونساء وأطفال ونبلاء وارستقراطيون وارقاء محررون.

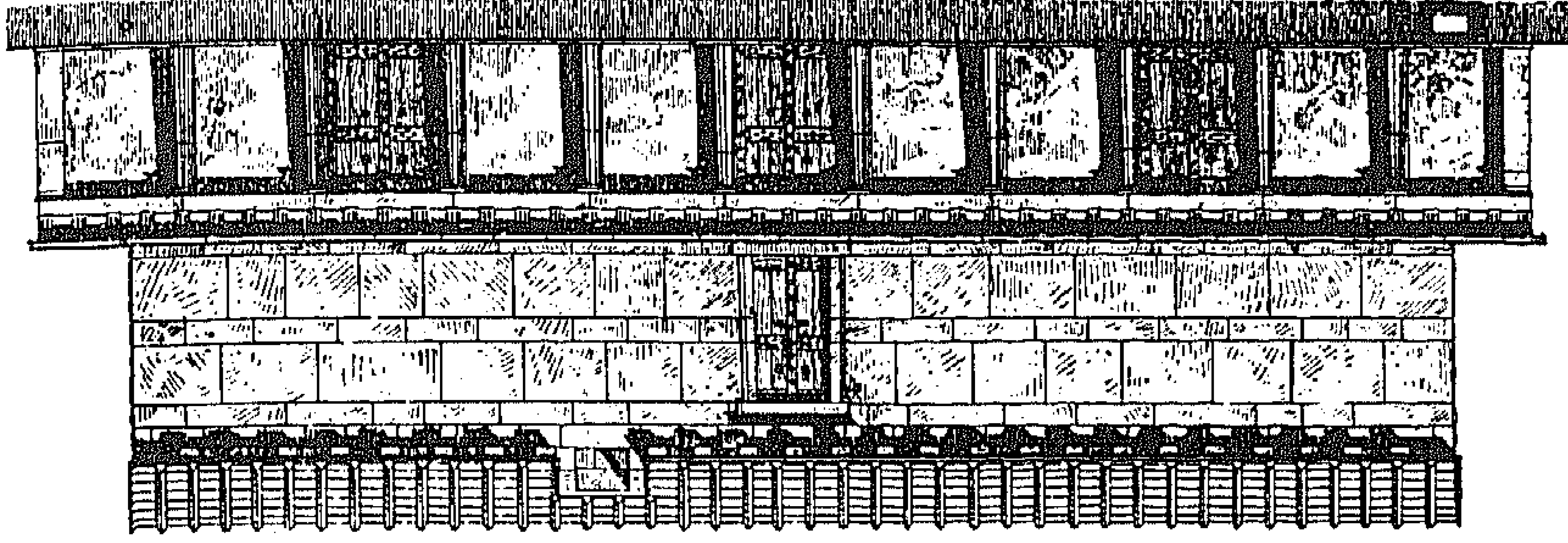
تسرع الأيدي برفع التمثال عن قاعدته عندما يعطي رئيس الكهنة أمره، فيحمله الرجال المعنيون عبر المدينة إلى مكان يشبه الحديقة في الريف قرب الاكاديمية بينما يتبعه الموكب باحترام. ويوضع تمثال الاله على قاعدة تحت أشجار الزيتون، فتبدأ شعائر الأضاحي. بقية النهار زمن «حر» متاح للألعاب والتعبّد والأشكال الخفيفة من التسليات. فاذا حل الليل اجتمع الحشد ثانية عند التمثال ويعود الموكب إلى حيث بدأ في المدينة: وهي النقطة الاساسية في الاحتفال، أي الشعار السنوي

للاحضار الاول للتمثال من اليوتيرا إلى أثينا . وهنا نجد شيئاً قد تبقى من أيام ما قبل الدراما ، فالمتعبدون المبتهجون يسيرون بالمشعل عائدين على طول الطريق إلى الأكروبول ، حاملين التمثال عالياً ، وحاملين جرار الخمر والأكاليل والتيجان الرمزية ، راقصين مرتجلين مغنين . وهنا حقاً في القصف والنشوة الروحية توجد بقايا العناصر والدوافع التي منهاً انبثقت بذور المسرح . ثم يوضع التمثال في المسرح وعليه يقوم المحتفلون الآن بتكرار تقديم الهدايا بطقوس ملائمة للأحداث الموسيقية والدرامية التي تقام غداً .

واليوم التالي ، وربما يوم آخر ، مخصص للمباريات الديثرامبية ، فخمسمئة من الرجال والشبان يأتون إلى أثينا من كل أرجاء اليونان ، يغنون في منافسة لحيازة جوائز الجوقة . عشر مجموعات يقدمون أناشيدهم أمام المشاهدين وليس من دون رقص : فالشعر الغنائي القديم مصدر مواز للمصدر الآخر للدراما التراجيدية . إلا اننا ننتظر صبية اليوم التالي .

ماتزال الظلمة مخيمة قبل الفجر عندما اتخذنا طريقنا نحو المسرح . وخيوط الفجر الضعيفة الأولى تجعل السماء الشرقية جميلة ، إلا ان كل الأثينيين مستيقظون ومتحمسون يهرعون باتجاه سياج ديونيسوس .

سرعان ما نسر اننا جئنا مبكرين ، لاننا نتدافع مع الحشود والواضح انه ليس جميع حاملي البطاقات يمكن ان يدخلوا إلى الصالة . إلا ان هناك مكاناً لهذا السيل في المرتفعات فوق المكان الذي بشكل وعاء ، ولكن في الضوء الكابي المرتجف الذي يبدو بعيداً ، بعيداً جداً عن أوركسترا الرقص حيث يمثل الحدث . نحملق أسفل في اهتمام إلى هذه الدائرة المكرسة ، بمذبح ديونيسوس في مركزها تماماً ، ووراء خشبة المسرح يقوم بناء خلفي بأعمدته ليقول لنا انه قد يكون واجهة قصر أو معبداً بأبوابه الثلاثة : المواجهة لنا من الجدار الرئيسي ، وبجناحيه المتقدمين أماماً نحو كل طرف- كما لو كانا يحيطان بمكان الرقص والتمثيل بحيث لا يفوتنا أي قسم من مجريات «الدراما» .



استعادة تخمينية لبناء خشبة مسرح (skene) في المسرح بباريني قبل اضافة الخشبة العالية للتمثيل
(من رسم فون جيركان)

والضـوء يزداد ويزداد حتى يتحـمم المسـرح بالنداوة اللطيفـة والصـفـاء الشاحب، أجمل لحظات النهار. آه يا لها من لحظة مناسبة لبداية الدراما. والحقيقة ان كل شيء جاهز الآن. كهنة ديونيسوس في عروشهم- كراسي الشرف المخصصة لهم- في الأسفل قرب طرف الاوركسترا، والوعاء فوقهم أشبه بخلية نحل تعج ولكنها خلية حية بكائنات بشرية.

مناد. نعم. يدعو سوفوكليس أول متبار هذا العام لجائزة التراجيديا. وتبدأ المسرحية. وهناك حول مذبح حلقة الرقص حشد من «الاحتياطيين» قد تجمع، من مواطني طيبة والبؤساء والضارعين. أحدهم يقف متنحياً قليلاً. انه كاهن. وإليهم يأتي ممثل بكل فخامة وقد تقنع ورفل بالأثواب الملكية. صوته يخترق صمت الصباح برنين مروع، بجمال كلمات دقيقة اختيرت بعناء تدوي دوياً كبيراً.

يا أطفالي، يا ثمرة شجرة قدموس العتيقة
يا ذرية جديدة لماذا هكذا بركبة جاثية
تضغطون علينا حاملين الأضافير
والأغصان الضارعة؟ أضافير المدينة
مشبعة بالبخور، مشبعة بالصلاة الباهتة

وصرخات تروع القاتل

فانظروا اني انا الذي ادعوكم

انا قادم، انا اوديب الذي تكرمه الدنيا.

عندئذ ستكون قصة أوديب الملك، الأكثر تراجيدية، والأكثر رعباً. هذا الممثل وهذا الكاهن يخبراننا الآن ما نعرفه من قبل (فتعود أذهاننا إلى الليجندة القديمة) كيف قتل أوديب السفينكس فأنقذ طيبة وتزوج جوكاستا الملكة الأرملة، وحكم اثنتي عشرة سنة بكل سعادة، ثم واجه طاعوناً يدمر مدينته. اننا نعرف المزيد، والاكثر رعباً من الكلمات: ذلك ان هذا الطاعون ارسلته الآلهة لأن أوديب قتل أباه، الملك السابق، من دون ان ينتبه، والآن زف إلى أمه. لكن هذه الشخصيات في المسرحية، هذا الأوديب الفخور والملكة التي سيجعلها سوفوكليس نبيلة، يؤخذون بالنبأ ولا يعرفون السبب. ومثل الآلهة أنفسهم سوف نراقب في هذا النهار الحقيقة المخيفة التي لم تكشف لهما.

لقد أخبرنا أوديب والكاهن الآن بؤس أهالي طيبة، والملك- آه يا للسخرية- يتعهد بالبحث عن سبب الآلام، ليقضي عليه مهما كلف الثمن. لكن الآن يتجه حشد الضارعين نحو المدخل خلف الأوركسترا، حيث يدخل كريون. هو- شقيق جوكاستا- يعود من دلفي برسالة النبؤة: هناك في البلاد رجل نجس هو الذي قتل لايوس الملك السابق يجب ان يعاقب قبل ان ينتشر هذا الوباء. اننا نراقب أوديب وكريون ينخرطان في حوار يصل إلى الذروة: إلى تلك اللحظة عندما يعود الملك من خلال باب القصر- ذلك البرواز الذي صار بالنسبة لنا قصراً الآن- مقسماً الأيمان ان يعثر على قاتل لايوس.

الضارعون يفسحون الطريق لجوقة شيوخ طيبة. بترنيمة خفيفة يدخلون وبحركة بطيئة يرقصون شاقين طريقهم فوق حلبة الرقص فيحتلون مكانهم كمصلين لابولو.

«صوت، صوت ذلك الذي يسلك الدرب المقدس» . . . هنا الموكب الراقص الديني القديم، هنا الغرض النموذجي التكريسي القديم من خلال تصميم الدراما الانسانية الجديدة. انهم يترنمون، انهم يكررون قصة الطاعون، ويطلبون رحمة الآلهة، يناشدون أبولو وأثينا وارتيميس وزيوس وديونيسوس.

أوديب يأتي ثانية من القصر ويتجه إلى الأمام. انه يتكلم، انه يتأمل، انه يطلب القاتل المجرم، قاتل لايوس ان يحضر ليعاقب: والملك بقسوة يتحرى اشارة بعد اشارة والنبي العجوز يخفي المعرفة- إلى ان يفقد سيطرته:

أنت نفسك ذلك النجس

فنرى طوفان غضب أوديب لدى سماعه هذه التهمة التي لا تصدق إلى ان يصب ترسياس الصبور كامل نبوءته فيدفع المسرحية الى نهايتها.

انك تبحث
بتهديدات ونداء عال عن الرجل الذي بيده
قتل لايوس. سأخبرك. انه يقف . . .
هنا . . .
عصاه ستقرع الأرض أمامه وسوف يدب
على أرض مجهولة والأصوات من حوله تنادي:
انظروا هوذا أخو أبنائه
ووالدهم، البذرة والباذر والمبذور
جلب العار لدم أمه ولأبيه
الابن القاتل ومقترف المحارم

وكمنقذ من العاصفة تدخل الجوقة وتقدم فاصلاً غنائياً فتصدح بالنصيحة في اتباع طرق الآلهة والناس فتثبت الأيمان في قلب أوديب- وتخفف التوتر بجمال مرئي أخاذ لرقصة متقنة.

إلا ان كريون يعود راغباً في الدفاع عن نفسه ضد تهمة أوديب بأنه هو الذي أثار التهمة ضد الملك، واذ يكاد هذان الرجلان يصلان إلى المواجهة بالسيف تدخل جوكاستا أمامنا:

أيها المغروران ماذا تفيدكم كلمات الغضب
المتورمة التي تعمي القلب؟ أليس في عيونكما
شفقة عندما تريان مدينتنا هاجعة
مدماة حتى تصطنعا هذه الأحقاد الخاصة؟ . . .

وقد كانت هي من جاء لمليكها بأول ومضة من التشكيك بالذات. نراه الآن فقد يقينه، وبدأ الرعب يدب فيه. يخبر كيف في إحدى المرات قتل نبيلاً في عربة حيث تتقاطع ثلاثة طرق. كان هارباً من كورنثة لنبوءة تقول انه سيقتل أباه ويتزوج أمه- ولهذا فر من البلاط. وبلقائه الرجل العجوز هذا في الدرب قتله مع حرسه. لكن جوكاستا وقد دب الرعب فيها الآن، ترسل وراء الراعي الذي رأى لايوس يقتل، فطُرِد إلى الهضاب.

نحن الجمهور نستريح وندع الحزن يسقط عنا حين نسمع اوديب وجوكاستا يتابعان، فنلاحظ الفقرات والفقرات المضادة من الجوقة بشيء من التراخي- لقد وصلنا إلى القلق الانساني الذي لا يمكن للرقص ولا الغناء ان يضلانا عنه. الآن جوكاستا هنا ثانية تقول أمامنا:

انها لعاصفة مقتحمة
سوف تهز الملك بالخطيئة وكل
أشكال الحزن. . .

واذا تصلي لأبولو يصل غريب من البوابة محيياً الجوقة سائلاً عن الملك. فنشعر لبرهة اننا وجدنا الراحة مع جوكاستا في الأخبار التي يحضرها. ان ملك كورنثة، والد أوديب المزعوم قد مات فالنبوءة القديمة عن قتل الأب تبدو نافلة.

ولكن فجأة يشرئب رعب جديد. فالغريب يكشف ان أوديب لم يكن كورنثياً أبداً، ولكنه كان طفلاً طيباً أنقذه من طرف الجبل البري حيث ترك هناك ليموت.

لاحظوا كيف تنتحي جوكاست جانباً أثناء هذه المكاشفات بين أوديب والغريب، ينتابها مرض في عقلها. ألم يلاحظها أحد وهي تتألم؟- الآن يندلق رأسها بين يديها. انها تعرف. هذا الملك، هذا الزوج، هو طفلها. لا حاجة ان تنتظر قدوم الراعي، تبذل جهداً سريعاً لمنع اوديب من البحث عن اثبات، ثم تذهب برعب لاتكاد تجرؤ ان تقول وداعاً. مأساتها انتهت بالنسبة لنا نحن الذين في الجمهور. الجوقة في هذا الوقت تتدخل فقط للحظة. كل العيون تترقب قدوم الراعي.

كم هي هشة اسئلة أوديب له. وعلى شفير المعرفة المدمرة، يستخلص الحقيقة المقرفة بمباشرة غير حذرة وبلا رحمة. هذه هي ما نسميه البنية الحتمية. ونرى ظرفاً اثر ظرف يدق فيها المسامير، الى ان تنجلي فجأة- ونعرف ان هذا يشبه ما يجري في عقله- كل المعرفة الآثمة له: هو ابن لايوس، قاتل أبيه هو وهو الذي تزوج أمه زواجاً محرماً، وهو أخو أطفاله. وإذ يندفع إلى القصر هذه المرة فاننا نحتاج إلى فاصل من الجوقة يريحنا. على اننا مانزال نهفو قليلاً للتعليق الغنائي- لاننا نعرف انه في هذه اللحظة ذاتها خارج خشبة المسرح تأخذ الذروة المادية للمسرحية طريقها. فنحن نعرف ان الرسول، كما هي العادة، سوف يعود ويتلو علينا المزيد من الأحداث المرعبة التي ربما لا نستطيع ان نواجهها تمثيلاً، في ضوء هذا الصباح الذي لا يعرف الشفقة. الآن يتحدث الرسول أمامنا:

مثل مقتحم بانفعال، من خلال البوابة
مرت، بيديها البيضاوين البارقتين فوق رأسها،
مثل شفرتين حادتين، ولت، ولت لا تلوي على شيء
وصفّقت الأبواب خلفها. ولكنا سمعنا
صوتها من الداخل تندب زوجها
القديم لايوس الذي مات من زمن طويل...

وبعد ذلك لم أعرف كيف اهتدى
اليها الموت . إذ فجأة وبسورة غضب
انفجر فينا أوديب . . .
لقد صدم باب الغرفة . الباب
السندياني الموصد تماماً، فهو تحت عزمه
انخلع من مفاصله، واندفع
إلى الغرفة المعتمة .
وهناك رأيناها أولاً،
مشنوقة تتأرجح من الانشوطة مثل طير قتيل
تراجع عندما رآها . عندئذ سمعنا
أنة بائسة، وهرع إليها
وحل انشوطة الشنق، وعلى الأرض
اضجعها- آه، ثم جاء دور مشهد الرعب
دبوس من ذهب، مطروق حتى صار عريضاً كلهبة
انتزعه من صدرها ويميناً وشمالاً
غرزه في وقبي بصره
وقال «اخرجا، اخرجا فلن ترياني أبداً
ولا ألمي ولا خطاياي . . . »
. . . مثل نشيد
ارتفع صوته، ومرة بعد مرة سقطت
اليد القوية الطاعنة، ومحجرا العينين
الممزقين النازفين تدحرجا على لحيته

مطر وحشي ونقاط من بَرد في وسط مطر .

. . . وكل ما تحلم به

عين أو أذن من البؤس موجود هنا .

وعندئذ يقاد أوديب، أعمى ونازفاً. فيهرب شيوخ الجوقة من المنظر. ولكن بنوع من الرعب الممرض نواجه هذا الملك المحطم، هذا الكائن الانساني الذليل. يتلمس طريقه الى الأمام منادياً الآلهة مفتخراً انه صنع لنفسه قبواً «مظلماً لا صوت فيه . . . وسجن نفسه عن عالم الألم» لاعناً الراعي الذي أنقذه طفلاً.

أيها البشر، يالرعب البشر

باسم الرب

خذوني إلى مكان قصي واخفوني

عن النظر، أو اذبحوني أو ارموني في البحر

حيث لا عين تراني بعد ذلك أبداً .

لكنه الآن لديه فكرة اخرى: أطفاله، بنتاه الصغيرتان. انهما هناك، يحضرهما كريون أمامنا، وأمامه أيضاً:

يا طفلتي، أين أنتما؟ هلما الي

إلى ذراعي أخيكما، اللتين جلبت

أعمالهما الوحشية الظلمة لعينين كانتا براقتين

لذاك الذي تعهد حديقتكما، الذي أبداً

لم ير ولم يفهم، فحفر أرضاً

وبعمله سوف يروع العالم

فيا كريون، أنت وحدك

أبوهما الآن منذ ان قضي علينا،

الذي يعتني بهما. فلا تتركهما وحيدتين..

... فهما صغيرتان منبوذتان...

من الجميع إلا أنت. أيها الرجل الحقيقي مد يدك

عاهدني..

يضعف للحظة فقط فيلتصق بالطفلتين. ولكننا نراهما قد انتزعتا منه. يقول كريون «لاتسع ان تكون السيد بعد ذلك». وإذا يقاد أوديب بعيداً تنشد الجوقة ثانية. وإذ تأخذ الجوقة هي نفسها بالاحتجاب نسمع التحذير التالي:

لذلك أيها الانسان كن يقظاً وانظر إلى خاتمة الأشياء التي حدثت

في آخر المشاهد وآخر الأيام، فلا يحكم على حياة انسان

قبل ان تنتهي القصة تماماً وتجده الظلمة وقد تخلص من الألم.

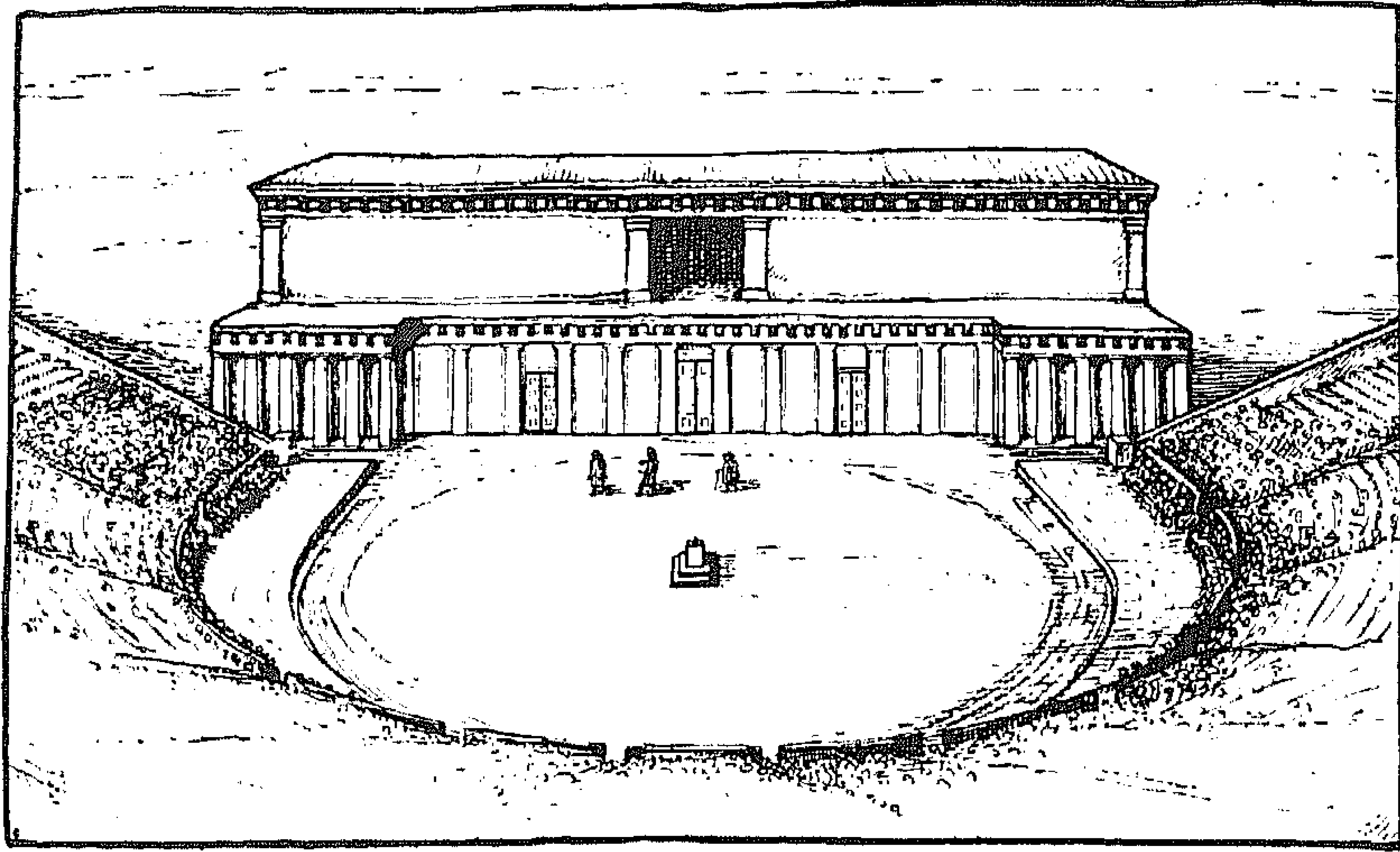
في خاتمة هذه الدراما المؤثرة المطهرة المرعبة، نستفيق كمشاهدين تدريجياً على العالم الذي حولنا. ثمة تفاهة حول ما نقوم به من أفعال عندما تختفي الجوقة نهائياً: نقف ونتمطى وربما نزيح قليلاً عن الشمس- ونتهاتف لان رجلاً ينشج قريباً منا. مشاعرنا تقرب جدا من السطح ونميل ألا نرى المشاهدين حولنا وذلك بتكرار «رعي النجوم» (أي النظر في السماء- المترجم) مرات ومرات. لقد ارتجفنا ومع ذلك هناك ومضة من جمال في نفوسنا، شيء يتخلق، غبطة شافية. لقد رمينا في غمار ألم رفيع، وهبطنا إلى الرعب والحرب، فكنا خائفين من ان تتلاشى كل شفقة في الحياة. ويبدو اننا الآن انتقلنا إلى الجانب الآخر وقد تطهرنا، وتبدو نفوسنا نوعاً ما انها تنتصب لتأخذ النور عارية ومجيدة.

لقد تألمنا ضعفين من خلال تراجيديات سوفوكليس هذا اليوم. لكننا سنرحب بها. اننا ننتظر راضين.

ما الذي أدخل هذا المزاج من الألم الرفيع في التراجيديا؟ ما سر جلال تلك الدرامات الاغريقية، التي تقرب المشاهدين من الآلهة، التي تطهر الحياة الانسانية من ضعفها ومرارتها وضحالتها والتي تغمر المشاهد بالاثارة وبشفقة كشفقة الاله؟ ان الثيمة والقصة ليستا جميلتين. كنا مسوقين عبر قصة اقتراف المحارم والانتحار والقتل- خليط كبير من الجريمة المقززة (اننا نرتجف لدى التفكير ماذا يفعل أي كاتب في زماننا الموغل في «الطبيعة» بهذه المادة). ولكننا لا نرتجف في قصة سوفوكليس، ولا نشمئز فألمنا وحزننا ظلا في مستوى أعلى.

بالدرجة الأولى كان المزيج الذي هو المسرح صحيحاً، وقد تبارى الشعر الجليل مع القصة الدرامية النبيلة، والطاقم كله أدى التمثيل بدقة وكذلك حركة الجوقة في الغناء والايقاع. كما ان دار التمثيل النبيلة كانت ملائمة جداً. هذا هو المسرح القوي، لا يتدنى إلى مجرد تسلية أو سرد الحدوتة أو التصوير أو التشخيص الفردي. لقد مرت التراجيديا بعاطفة كاسحة غير مهشمة وجليلة بحتميتها الرائعة. إنه الفن الذي بكماله يتخطى الأدب الدرامي أو التمثيل أو المنظر المسرحي أو الرقص.

ومع ذلك فان أردنا معرفة المزيد عن سر تأثيره، فعلينا ان نبحث عناصر الفن كلاً على حدة. من القيمة الشعرية الصرفة هناك دليل قدمناه في المقتطفات المقبوسة. وحتى في الترجمة (ودائماً هي عملية تضعف الشعر) هناك جمال تراجيدي واضح في البيت بعد البيت. ربما في الأصل اليوناني كان هناك المزيد من الجلال أكثر مما اتضح هنا. في «المسرح اليوناني» الحديث في بركلي، وجدت نفسي مأخوذاً بصورة غريبة بجمال الشعر اليوناني المنطوق- يلقى بنبل، كما بدا لي مع صدى لتلك الفخامة، لذلك الهدوء الوقور والبطء الخفيف، فلا بد ان يكون ذلك تشخيصاً للعروض في المسارح القديمة. وهذه النوعية لا تباريها الايطالية الجميلة الدفاقة كما سمعتها في المسرح الروماني في تورميا، أو الفرنسية المكثرة من الأصوات الانفية، والألمانية والانكليزية الأكثر ثقلاً، كما سمعت هذه اللغات



رسم تخميني لبناء خشبة مسرح قديم لمسرح ديونيسوس في أثينا، بالاعتماد على بحث
جيمس توربي آلن، عام ١٩٢٥ تقريباً

مرات ومرات داخل المسرح وخارجه. فنسلم إذن ان لكل لغة مزاياها الخاصة، التي قد تصلح أو لا تصلح للاستخدامات المسرحية، ويبدو انها كاملة الضبط في التراجيديا اليونانية، فالقيم اللغوية تسهم بنبل في التعبير الشعري والتدفق الشعري. ومع ذلك على الرغم من فقدان هذه القيم قد نقرأ في ترجمات موراي (التي منها اخذت كل مقتبساتي من التراجيديين الاغريق) فالمؤلفات الدرامية الاغريقية مثيرة كانها مغلفة بجمال شعري لا وجود له في رفوف المكتبة العالمية- مع استثناء واحد لمسرحيات شكسبير.

ان فنان المسرح، أو حرفي المسرح، وكل منهما رأى قطعة يونانية رائعة عرضاً أو قراءة في نص، لن يفشل في رؤية التكنيك المحض لبنية المسرحية كما هي معروضة في تلك الأعمال. لقد وضع الاغريق نماذج للتراجيديا قلما انحرف عنها الكتاب في أي عصر من العصور التالية: شكل مسرحي يغري اهتمام المشاهد، وكثافة عاطفية وتشويق ونوع من كمال الأسى ونهاية تشع بالرضى الحزين. ان البساطة العظيمة لدراما القرن الخامس، بالمقارنة مع التطورات التالية، وتوجيه

الحدث عندما ينتقل الديثرامب الوصفي إلى الحوار والحديث لأول مرة، فيجعل للمسرحية تأثيراً ضخماً. ثمة شيء ما أشبه بالشذرات في هذه النصوص، ابتعاد رائع عن الزينة الزخرفية، أو العاطفة الشفوقة أو التوهج البلاغي. انها أشبه بالمنحوتات المستخلصة من صخرة صماء، ضخامة ونبل قبل ان تكون موضوعاً للتشكيل والسرد، وقبل التفكير بها «سحريا».

لكن هذه المزايا نشأت من عبقرية مسرحية صرفة. فالمفهوم كان دراميا جداً ونشأت الطريقة من براعة خشبة المسرح. (ولنتذكّر ان الشعراء كانوا ممثلين رئيسيين) في العصور التالية تعاظم أدب كامل من موضوع «الدراماتوجيا» وبنية المسرحية اليونانية مزقت إلى قطع، فحللت ووضعت قاعدة لاحكامها و«قوانينها». هذه التحاليل كانت أشياء لا حياة فيها، ضئيلة الفائدة لأي كاتب درامي تال- إلا ان التوجيه الأروع وفن الحدث المؤثر للمسرحيات الفردية ظلا مصدراً للالهام وحقلاً مفيداً للدراسة بالنسبة للقارىء العام. ففي هذه المسرحيات تطور ملحوظ من التمهيد والعرض إلى الحركة المفتوحة والتنامي والذروة والسقوط أو العودة، وأخيراً حل الحبكة أو الكارثة. انها بنية محسوبة للوصول إلى أقصى درجات الاهتمام والاستجابة العاطفية. وسوف نعود ثانية إلى موضوع بناء المسرحية هذا والى صيغ كتابة المسرحية عندما ندرس «الوحدات» و«القوانين» الاخرى حين نصل إلى أيام الكلاسيين الفرنسيين وقوننتهم للاستخدام الدرامي المشروع. لكن الآن دعنا ننتبه إلى الاغريق، التقنيين الأساتذة.

كان موضوع الدراما الاغريقية محدداً بمفهوم المسرح كمؤسسة دينية. فلا يحق للدراميين ان يخرجوا عن ميدان الآلهة والأبطال الاسطوريين في حبكاتهم او قصصهم. فالمآثر المثيرة والجرائم والخطايا الموروثة والغفران- كانت هذه مواد الموضوع المستخدمة عادة مع صراع الارادة بين الآلهة والبطل أو بين الآلهة الكبار والآلهة الصغار. فكل مشاهد يعرف منذ بداية المسرحية ما هي النتيجة- تماماً كما نستطيع في هذه الأيام ان نتنبأ بكل حادث في مسرحية الآلام المسيحية، لكن التوتر الدرامي والتشويق لم يكونا أقل دعماً وقوة. والموضوع الأسمى، الآلهة المقدسون

والأبطال والملوك، والصراعات الجريئة والمصائر الساحقة، أضفت روعة العاطفة على المسرحيات التي ربما لا تستطيع ان تتخطاها التراجيديا الأسروية ولا دراما العشق الانسانية.

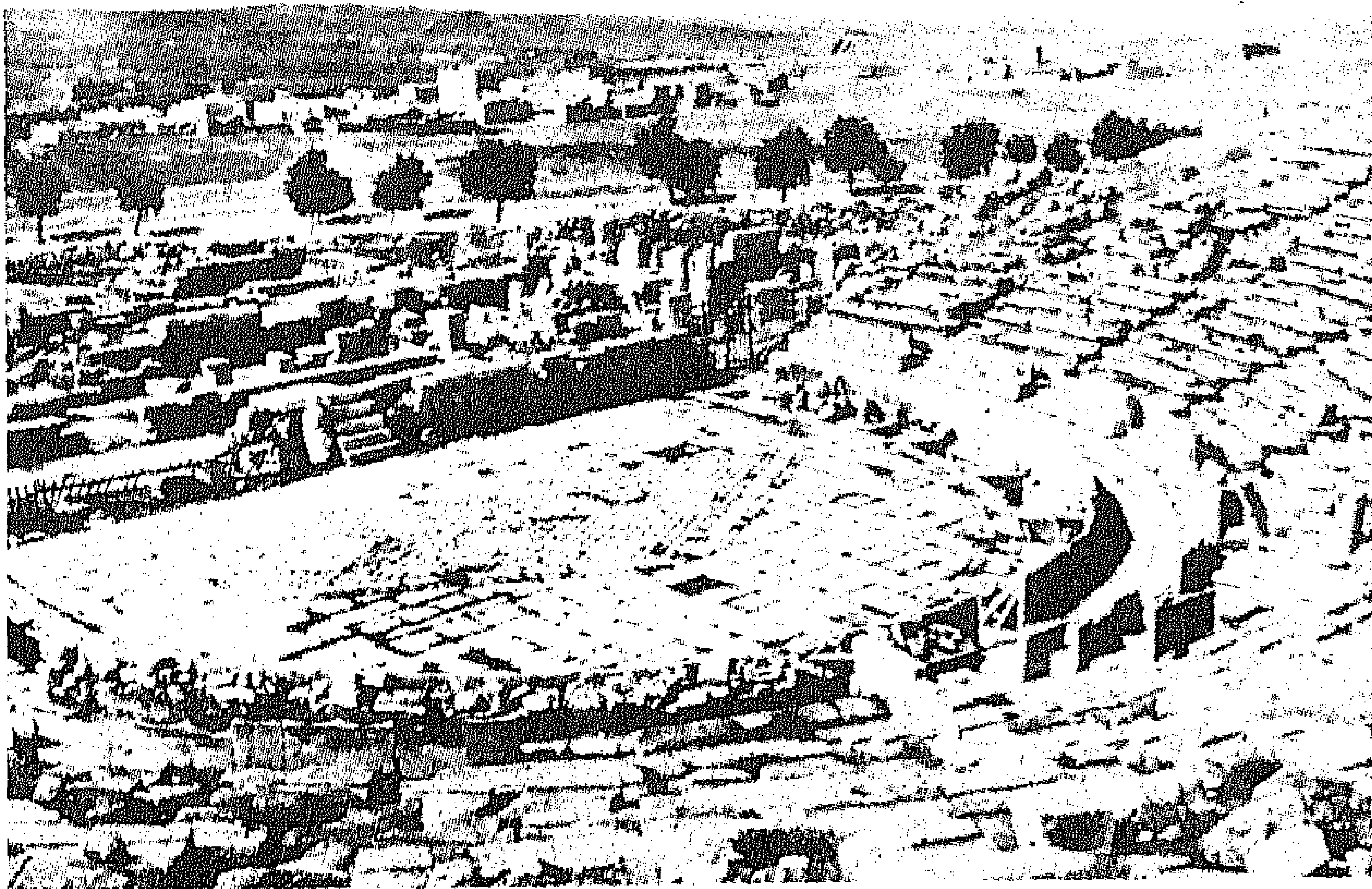
ما سمي «الوحدات» كانت تقاليد روعيت في تشكيل حدث الحبكة، وقد افترض بعض الشراح انها سبب مزايا العظمة والوقار التي تميز الدراما اليونانية الجادة.

من الوحدات الثلاث، وحدة الزمان ووحدة المكان، تبدو الأولى فقط انها الآن صحيحة شمولياً. ويكفي ان يكون حدث المسرحية يمتلك وحدة التدفق، ان يكون قطعة، ان يكون متماسكاً: تماماً مثلما يكون الأمر بالنسبة للمادة المكونة لأي فن، للون في الرسم، والكتلة في النحت، وتدفق الصوت والفكرة في الشعر. من دون وحدة حدث يفشل العرض المسرحي في جذب الاهتمام والعاطفة المكثفة والمزاج، في خلق مسرح ثابت.

والاحكام التي تقضي أن الدراميين يجب ان يضغطوا زمان الحدث في يوم واحد، وان يعرضوا كل مشهد في مكان واحد، تبدو لنا اليوم انها حدود تعسفية كلها. في مراحل معينة أعاق هذا التبجيل الخرافي لتلك «القوانين» الكتاب وسبب بعض المعارك النقدية المريرة في تاريخ المسرح. ان الدراميين الملتزمين بما كان ممارسة سردية تكريسية، خرجوا ببطء من التحديدات التي فرضتها ظروف اداء الجوقة الديثرامي، وظروف الشكل البسيط للمسرح الراقص. والعادة ان يأخذوا موضوعاً واحداً من احدى الأساطير فيعالج حدثاً في حياة بطل من الأبطال، ويجعلون هذا كما لو كان حدث في يوم واحد، وبما انه لم يكن وقتئذ مفهوم «المنظر المسرحي» للدراما (شهادة على النقص الكامل لـ «المشهدية») فان الحدث يقع في مكان واحد. لكن الشراح المتأخرين رتبوا هذه الظروف في قواعد يحترمها كل الدراميين الجادين. وقد يعتقد المرء ان الحفاظ على الوحدات ساعد على المزيد من البساطة العظيمة وعلى تأثير الدراما الاغريقية، من المطالبة بالحفاظ الدقيق على الوحدات من قبل كتاب متأخرين عندما تغيرت ظروف المسرح تغيراً كلياً- فلم يعد أحد يطالب ان تظل الآلهة والأبطال الشخصيات الرئيسية أو ان تظل الجوقة تعلق على

الحدث أو تلخصه على مراحل. وأرسطو في كتابه «الشعر» قونن استخدامات الكتاب الاغريق بطريقة مفيدة جداً وقد أنارت عصر النهضة والعالم الحديث، لكنه حنط بعض الأفكار في جمل خلفت ضرراً عبر العصور.

اسخيلوس، اول كتاب التراجيدا العظماء، احتفظ في مسرحياته بالمزيد من البساطة والمفهوم الأدبي الذي نشأ من الديثرامبات القديمة، أكثر مما فعل سوفوكليس ويوربيدس، وان كان دائماً أقل تضميناً للحبكة من سوفوكليس في «أوديب ملكاً». كان اكثر ملحمية من ناحيتين: العظمة الملحمية الحقيقية وطريقته التجزيئية الضخمة، فلا يبذل سوى جهد ضئيل في تهذيب التدفق الدرامي للاحداث، وكانت هذه سمة جميع مسرحياته القوية والرائعة، وكان موضوع الشعراء الملحميين والميثولوجيا والقصص التاريخية/ الاسطورية بتضميناتها الدينية الضخمة أعز على قلبه من الليجندات البشرية التي كان سوفوكليس ويوربيدس يعالجانها في مسرحياتهما المؤثرة.



- مسرح ديونيسوس في أثينا. وهو الأشهر في التاريخ كله. الخرائب كما بقيت هي من تجديد بنائه في العهد الروماني، مع خشبة مسرح مرتفعة وانفصال الأوركسترا عن حلقة الرقص الكاملة الأصلية.

لقد جاء اسخيلوس عندما كان دافع شعراء الدراما قد جاوز الخطوط القديمة، فانتقل إلى الدراما المبرعمة، لكنه جعل موهبته في خدمة ديونيسوس من الجانب الصارم، فقد جاء متجهماً ونحى نفسه عن المظاهر الانسانية الحميمية لاحتفال ديونيسوس.

من الحقائق القليلة المعروفة عن حياته يمكن ان نعلم الكثير- والمفترض اكثر- عن الأسباب التي جعلته يصبح أول درامي عظيم في العالم. فهو يعرف معرفة دقيقة الطقوس والأسرار التي تطورت منها الدراما، فمكان ولادته كان اليوسيس، وكان من دون شك يفكر بالاحتفالات المؤثرة هناك. لقد ولد من أسرة نبيلة عام ٥٢٥ قبل المسيح وفي عام ٤٩٩ عرف بمنافسته في مباراة درامية. وكجندي برز في الماراثون وفي سالاميس، غاص في أعماق الحياة على طريقة الشعراء الفلاسفة الذين ذهبوا الى الحرب. كان رحالة ايضا، وعدة رحلات من رحلاته التي وصلت الى صقلية (حيث انتج بعض مسرحياته) مؤرخة في السجلات المعاصرة. ولمدة اربعين عاما من حياته تمسك بالمباريات الدرامية في ديونيسيا العظمى في أثينا وفي مسرح ديونيسوس. بين ٤٩٩ و٤٥٨ عندما قدم «اورستيا» يفترض انه كتب تسعين مسرحية. سبعة نصوص كاملة من تراجيدياته موجودة حتى اليوم. فاز بالجائزة التراجيدية اثنتي عشرة مرة.

أولئك الذين سموا اسخيلوس «أبا التراجيديا» لم يكونوا فقط يفكرون بعبقريته الشعرية الرفيعة، التي بها رفع الدراما بعيداً عن المستوى الذي كان عند أسلافه، بل أيضاً بابتكاره في ادخال ممثل ثان. فعندما لم يكن سوى قائد جوقة وممثل واحد كان الصراع والبنية الدرامية ممكنين ضمن اطار محدود. وعندما قدم اسخيلوس ممثلين (وكل ممثل يمكن ان يأخذ عدة أدوار بالتعاقب مع تغيير القناع واللباس) فتح الطريق لاتقان الحبكة والتشخيص، وجعل الحوار وسيلة أقل في سرد ما حدث من جعله وسيلة لانكشاف الصراع المباشر.

ماتزال «الضارعات» أبكر مسرحياته (أيضاً أقدم مسرحية يونانية حفظت كاملة) تنأى عن الحدود القديمة ولكن بطريقة خرقاء. تتألف من كمية كبيرة من الشعر الغنائي وكمية ضئيلة من الحدث الدرامي. أكثر من نصف الأبيات اعطيت للجوقة والشخصيات عموماً تخبرنا عما يحدث بدلاً من تمثيله. وكلها لا تؤلف سوى موضوع مفرد وليس سلسلة من الأحداث بسبب ونتيجة وحتمية. والضارعات هن خمسون بنتا لداناؤس ملك مصر اللواتي هربن إلى ارغوس فراراً من أولاد عمهن الذين يسعون إلى الزواج بهن. هؤلاء العذارى الضارعات هن الجوقة. قائدهن مع داناؤس يسردون قصة الفرار ويضرعون للآلهة من أجل خاتمة رحيمة. ويسمع ملك ارغوس «توسلاتهن للحماية فيتردد خوفاً من اهانة الآلهة او شعبه، فيخرج للاستشارة. ويدخل الرسول فيعلن ان قوانين الترحيب باللاجئين قد اجيزت. وشوهدت سفينة المطاردين ويحاول الرسول المصري اعادة العذارى إلى الشاطىء. لكن ملك ارغوس كان قد جهز أمر نقلهم إلى داخل أسوار المدينة، فينفصلن عن الجوقة، مبتهجات ويذهبن إلى الأمان والحماية. والحقيقة ان الحدث موجود هنا بطريقة بسيطة- ولكن أي بساطة وأي بطء وأي نقص في التشويق فيها اذا قورنت بمسرحية «أوديب ملكاً». ان القيم كثيرة في الاجزاء الغنائية.

في المسرحيات الأخيرة لاسخيلوس ينمو الإحكام الدرامي ويزاد الصراع وهي عظيمة مسرحياً. ومن أجود تراجيدياته من دون شك «بروميثوس مكبلا» وهي جامدة جداً: بروميثوس يكبل إلى صخرة، في المشهد الاول، عقاباً له لانه وهب النار للبشر، وتتألف بقية المسرحية من حواره مع الجوقة والشخصيات المتعاقبة، حتى «يتلاشى» في الخاتمة. لكن الصراع هو صراع بسيط في موقف اله صغير يتحدى الاله الكبير زيوس. والحقيقة اننا نقرأ هنا دراما لا تقل عن دراما «ايوب». وبينما نجد المسرحية التي لا حدث فيها هي دراما كاملة، فان على القارىء ان يتذكر ان كل مسرحية في أيام اسخيلوس كانت دائماً جزءاً من ثلاثية أو رباعية، وكانت تقدم المسرحيات الأخرى في برنامج واحد.

ولكن في «اغاممنون» وصل اسخيلوس إلى قمة الحبكة وذروة التركيب المسرحي. فملاحظة القضاء الوشيك تتردد في الأحاديث الاولى، وهنا التئام فوري للحدث. كليتمنسترا لم تكن مخلصة والآن يعود اغاممنون إلى وطنه، واذ يتطور الحدث باتجاه الذروة والكارثة، فان الأحاديث تطول وتكثر المقاطع الوصفية. لكننا هنا نجد دراما تراجيدية اغريقية فعلية تطورت في ضخامتها وجلالهاوحتمية احداثها. ولم يكن الشعر فيها أقل من ذلك سرداً فكليتمنسترا تتحدث أمام ملكها العائد اغاممنون الذي لا يبدي أي دليل انه يعرف ذنبها:

أيها الشيوخ، اعضاء مجلس ارغوس
الموجودين هنا، انا لا أرى عاراً
في الافصاح عن عاطفتي بصراحة أمام أعين الناس.
لقد آن الآوان للمرأة ان تقتل الخوف
إلى الأبد. لم يعلمني أحد. ولا أحد يستطيع
سواى أنا ان يخبر بثقل السنوات المريرة التي عشتها
عندما كان هذا الرجل في ايليون (طروادة- المترجم)
ذلك ان أي امرأة تجلس وحيدة في
بيت نصف فارغ، لا رجل بقربها يجعلها
ذلك ملأى بالخوف، ودائماً في أذنها
ترن أصوات الغضب، حينا
رسل شر وحينا لا...

- - -

كم مرة تحطم قلبي وانشوطة

الموت اقتربت مني، ولكني تحللت منها.
تلك الأصوات كانت دائماً تصب في أذني.

- - -

فمن كل نفسي المأزومة والتي تحررت
أحيي سيدي...

أغاممنون هي أولى المسرحيات التي تؤلف ثلاثية الأورستيا، وهناك كثيرون يتمسكون بالرأي القائل ان هذه المجموعة ليست فقط علامة على أعظم انجازات اسخيلوس، بل هي ارفع انجاز في الدراما التراجيدية الاغريقية. ثمة كثافة في الايجاز وجلال الحدث المتدفق قلما نافستها الحوليات المسرحية التالية، ففي الثوب الشعري هناك عظمة ملتونية وفي اللغة صرامة وجمال فريد. ولكن المرء يظل يجد سوفوكليس افضل من حيث الحرفة، ويجد يوربيدس درامياً متعاطفاً أكثر مع الشخصيات الانسانية. لقد عاش اسخيلوس في العصر الذهبي فربما عكس الروعة والكرامة اللتين كانت الحياة اليونانية حوله تشتمل عليهما. كان هناك ايمان مرتبط بمأرب سام وروعة نفسية. ويعكس سوفوكليس مزيداً من كياسة الفن في زمن الرخاء التالي، وهناك قلق وتساؤل عند يوربيدس، مما يدل على تعاظم الانحطاط المبكر في الحياة اليونانية.

سجل سوفوكليس تقدماً نحو كل من الكثافة الدرامية الدقيقة والحرية الكبرى للحوار. لقد قطع شوطاً نحو مزيد من البنية المسرحية المنضبطة والمتقنة، وتخلى قليلاً عن الجمال الصارم الاسخيلوسي للبيت الشعري لصالح لغة أكثر حرية وأكثر عذوبة. كل هذا التغير ينسجم مع ما نعرفه عن حياته: ذلك انه كان نظامياً ومحبوباً لطبيعته الخيرة ولطفه فقد تمتع بكثير من مواهب الحياة. لقد امتاز بالنبل وجلال الشخصية، ولكنه ما كان بمقدوره ان يكون زهرة عصر بركليس تماماً لو لم تكن تلك المزايا منسوبة بمعظمها إلى الانسان وبأقلها إلى الآلهة، كما هي عادة اسخيلوس.

ولد سوفوكليس عام ٤٩٥ قبل المسيح وتوفي عام ٤٠٦ وكتب أثناء حياته مئة مسرحية تقريباً. ولدينا اليوم منها سبع مسرحيات وصلت إلينا كاملة. رفضوا اعطاء دور تمثيلي له في صباه بسبب ضعف صوته، ولكنه طبعاً «اخرج» مسرحياته كما انه كتبها أيضاً، . وكان هو الذي أدخل الممثل الثالث الى التراجيديا اليونانية.

أما بالنسبة إلى خصائص كتابته، فقد نقبل بمسرحية «أوديب ملكاً» كنموذج يمثله. وقد رأينا كيف كان بناؤه تاماً في التشويق المسرحي والكثافة منذ البداية حتى النهاية، وكيف عالج نظام العرض معالجة كاملة ليجذب اهتمام المشاهد، وكيف جعل كل قطعة مرتبطة بالبنية الرئيسية، وكل مشهد وكل فكرة وكل مساهمة غنائية تسهم في تيار الحدث الحيوي. واذ كان اسخيلوس ينحت تصاميمه الضخمة- يقولون انه كان يصاب بقليل من «الجنون» عندما يقبل على كتابة مسرحية- تاركاً حدوداً خشنة من أجل التأثير الأكبر، كان سوفوكليس حرفياً كاملاً، يجمع أولاً أجزاءه ثم يضبطها ضبطاً دقيقاً، وفوق ذلك يوفر انسجام التعبير. فالوحدة والنسق والتقارب والنظام- هذه هي العناصر التي فهمها والتي اتفق عليها النقد. لا أحد في تاريخ المسرح كله تخطاه كتقني مسرحي، بينما مايزال ينضح جمالاً عظيماً. (بالنسبة الى الحرفيين المهرة، أي لأصحاب «المسرحية المتقنة الصنع» في القرن التاسع عشر، ربما تجاوزوه أكثر في بناء اطار مسرحي كامل الاتقان، ولكنهم لم يضعوا إلا القليل في هذا الاطار، وكتاب المسرح الواقعيون بنوا بمهارة من أجل الاحساس والصدمة- ولكن قلما وجدنا لديهم شيئاً من الهدوء او الجمال السامي).

تعتبر «أوديب ملكاً» عادة القطعة الرائعة بين مؤلفات سوفوكليس، والمقتطفات التي اقتبستها قد توضح نوعية عبقريته الشعرية- كما لابد ان يبرز موجز هذه المسرحية مثالاً على بنيته المسرحية. ولابد ان نلاحظ انه قد يفضل آخرون مسرحياته «انتيغوني» أو «أوديب في كولون» أو «اجاكس» أو «الكترا». والنتيجة ان أي مسرحية يقرأها المرء أو يشاهد تقديمها لابد ان تثيره مجازفة الانسان المتألم في محاولته الخلاص من قبضة القدر، الانسان الشجاع في مغامرة الحياة، مع قليل من

القدسية لاولئك الالهة الذين جعلوا منه ألعوبة. ولابد ان يرى المرء دائماً، بعين العقل، جمال المسرح الاغريقي الذي يشبه الوعاء، من حيث التمثيل الجليل وتحركات الجوقة الايقاعية، ولابد ان يسمع، بأذن العقل، أصوات الأبيات الشعرية تلقى وتغنى بطريقة ترنيمية. لهذه الأسباب فانها مؤلفات شعرية وليست فقط قصصاً شعرية رائعة.

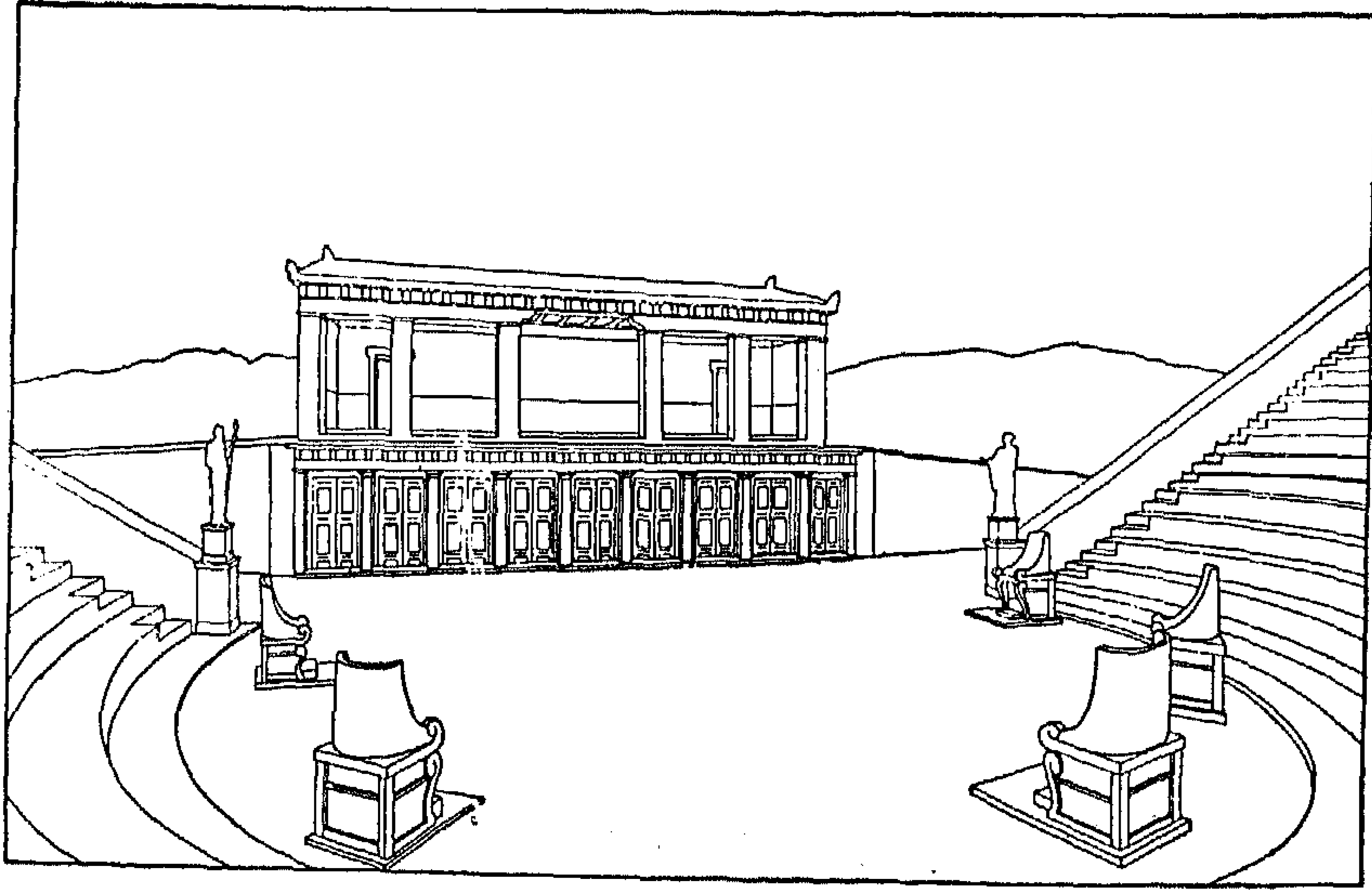
سوفوكليس هو الذي قال منذ زمن بعيد «لقد مجدت اسخيلوس وقرأت يوربيدس» فأشار بكلمات قليلة إلى الفرق الذي ناقشه الباحثون في مئات المجلدات الضخمة و لقد عانى اسخيلوس مؤخراً من الروعة الكبيرة لمؤلفاته، بينما استلهم يوربيدس الحميمية والانسانية البسيطة لمؤلفاته.

ولد يوربيدس عام ٤٨٠ قبل المسيح، بعد خمس عشرة سنة فقط من سوفوكليس، ولكن لا خلاف انه كان لعصر مختلف- حتى انه دعي «أول المحدثين». بعضهم يعزو إلى مزاجه سبب اختلافه الكبير عن الخط التقليدي، شعرياً ومسرحياً، كمفكر. ولد من أسرة أقل نبالة لاسلافه العظماء، فمال أولاً إلى ألعاب القوى، ثم يبدو انه حاول الرسم. لكنه تحول إلى طالب ودرامي- قدم مسرحيته الأولى في الخامسة والعشرين وقد عاش دائماً بعيداً عن الاهتمامات المدنية والاجتماعية. وكانت ميوله الى التأمل أكثر مما كانت إلى ناحية من نواحي الحياة في عصره.

فان كان علينا ان ندرس بعناية تاريخ المرحلة، فسوف نكتشف كثيراً من الأسباب الخلفية لماذا صور الكائنات البشرية أكثر مما صور الرموز البشرية في مسرحياته الدرامية ولماذا وصف المزايا الخبيثة مثلما وصف المزايا المقدسة للآلهة، ولماذا ينتهي عمله عادة بتساؤل عن الحياة. اذ انه عندئذ تماما تسربت نزعة شك جديدة الى اليونان. فلم يعد مطلوباً الركوع المطلق للانسان أمام القدر ولا التمجيد الاعمى للآلهة. وثمة سبب وجيه للاعتقاد ان يوربيدس كان رقيق الايمان بتلك الآلهة، ولكنه كان مجبراً ان يدخلهم في مسرحياته لان العرض المسرحي وارتياد المسرح كانا شكلاً من أشكال الممارسة الدينية. اذن لابد من ان يبرز الآلهة كما هم- والناس أيضاً.

استنتاج آخر أو دلالة أخرى وهي ان المشاهدين الذين كان يقدم لهم المسرحيات كانوا اقل ثقافة من القدماء. فلا بد ان يخاطبهم وهو أكثر قرباً منهم ليجذب اهتمامهم. لكنهم لم يعودوا يصغون للجمال التقليدي وللكلمة المغناة، ولا للأناشيد التوسلية التي ترفع إلى الآلهة، ولا يستملحون جمال حركة الرقص الايقاعية كمكوّن أولي للدراما. لابد ان يروا ويسمعوا ويعانوا مع كائنات تشبههم.

وهكذا أَنْسَنَ يوربيدس الدراما. ربما بعد كل هذا كتبها بعيداً عن الشفقة التي في قلبه، لكنها دراما تنضح بالحزن الانساني والحنان، ولم نكرس أي جزء من خطتنا الحالية للبحث في جماليات هذه الناحية: فيما اذا كانت الصرامة والتصعيد للتراجيديا المبكرة تفضل عن ذلك الذي يشخصه الشجن. لقد انتقد يوربيدس بشدة من قبل الانقياء (الذين يريدون اللغة خالصة من أي شائبة مهما كانت صغيرة- المترجم.)- ومع ذلك فان معظم الناس اذ يطرون اسخيلوس يقرأون يوربيدس. ان مؤلفاته اكثر التصاقا بنا.



بناء خشبة مسرح في اوروبوس، كما اعاده تخميناً فختر
(من «المسارح القديمة» لفختر)

قدم بعض الذرائع لكنها انتقدت بسهولة. ان مقدماته تبدو أحياناً أشبه بالحلول السهلة جدا لمشكلة تقديم الحقائق الخلفية أمام الجمهور. وقد استخدم الآلة الآلهية (ديوس اكس ماكينا) استخداماً اعتسافيا لحل قضية معقدة في الدراما فبدت خدعة غير منطقية بشكل صارخ. كما انه لا يمتلك احساس سوفوكليس بالتناسب والانسجام، ولا بحتميته.

شعبياً كان يوربيدس الدرامي الأثيني المفضل في نهاية حياته وبعد ذلك. وقد أثار كثيراً من النقد والمعارضة ولكن تساؤله عن الآلهة وتصوير الناس البائسين قوبل بتشوق وترحاب. ومن السهل ان نرى كيف تصور مسرحية «الطروداديات» تصويراً مخيفاً أهوال الحرب، والآلام التي تعقبها، فحركت الجمهور اليوناني- كما حركت الكثيرين منا في الأزمنة الحديثة جداً. ادخاله الحب، والحب المحرم المخيف في مسرحية «هيبوليت» روع الجمهور الأثيني إذ لم يسبق لمثل هذه القصة البشرية ان مثلت على مسرح قبل ذلك. وفي مسرحية «ميديا» يدرس شخصية ميديا، المرأة القوية المنبوذة، وانقلاب حبها الى كراهية وقتلها أطفالها انتقاما من زوجها- ولم يسبق ان صورت شخصية كهذه الشخصية من قبل.

ان الأثينيين عموماً لم يكونوا مستعدين لقبول مسرحيين ينتقدون الحرب علناً، ويظهرون الآلهة هزيلة ومقيتة، ويكافحون من أجل المضطهدين، بغض النظر عمن يجرحون. وقد منحه الحكام في المباريات خمس جوائز فقط- من اثنين وتسعين مسرحية قدمت. وأخيراً تبلور عدم تساهلهم مع بدعته بقرار نفي. وحتى كبار الدراميين لم يسلموا من الرقابة المتغيرة للجماهير المتقلبة المحتشدة في مسرح ديونيسوس. مرة ظن المشاهدون ان اسخيلوس تمادى كثيراً في كشف الاسرار الدينية في عرض مسرحي، وحتى ينقذ حياته اضطر ان يلجأ إلى مذبح ديونيسوس في مركز الأوكسترا، وهو حرم لا ينتهك (وقيل انه عندما كبل فيما بعد لما بدر منه من اهانة، عفوا عنه لانه كان جندياً شجاعاً وليس لانه كان دراميا). التراجيدي الاسبق فرينخوس في مسرحية تسمى «الاستيلاء على ميليتوس» أثار ذكريات مريرة

في قلوب المشاهدين فغرم بألف درخما، بينما صدر قانون يحظر على المسرحيات الدرامية ان تطرح هذا الموضوع. وقد رأى يوربيدس مسرحياته تستقبل استقبالاً عاصفاً اكثر من مرة. وأخيراً طرد من أثينا نهائياً. وكانت خدماته لمدينته لانهاية لها، اذ عرف ان الشعب اعتاد التغني بأناشيد جوقاته في الشارع، وان الاسبرطيين عندما هموا باحراق أثينا تذكروا لدى سماع مقطع من نشيد له ان هذه المدينة هي مدينة يوربيدس فأحجموا.

مسرحيته الاخيرة- التي لم تنته تماماً في الحقيقة- كتبت اثناء النفي، الواقع انها افصحت عن عواطف معينة وفيها ميل متعاظم لمعالجة قضايا الحياة. ومن هذه المسرحية «الباخيات» سأقتبس هذه الشواهد التي آمل ان توضح كيف التزم يوربيدس بالتقليد النبيل، وكيف حاد عنه للوصول الى تفوقات اخرى. لقد جعل جوقاته الغنائية قطعاً تشبه الجواهر، كما لم يفعل ذلك شاعر قبله:

جوقة العذارى

هل تعود اليّ ثانية
الرقصات الطويلة والطويلة
من الليل حتى تلاشي النجوم الباهتة؟
هل اشعر بالندى في حلقي، وبجدول
الريح في شعرى؟ واقدامنا البيضاء
هل تلمع في المسافات القاتمة؟
آه، انها اقدام ظبي فر إلى الغابة الخضراء
وحيداً في العشب والجمال
فر من الصيد، فلا خوف بعد الآن
فلا أشراك ولا ملاحقة مميتة:
ومع ذلك مازال صوت يدوي من مسافة بعيدة

صوت وخوف وعَدْو كلاب
تعمل بوحشية وتجري بشراسة
فتقطع النهر والوادي . . .

القائد

سعيد هو ، على البحر المرهق
من نجا من العاصفة وفاز بالميناء
سعيد من ارتفع حراً
فوق كفاحه . لان موطن
الحياة صعب غريب ، لان هذا وذاك
قد تفوق على أخيه بالذهب والسلطة
والناس بملايينهم يأتون ويذهبون
يرغون ويزبدون بمليون أمل يخلفونه وراءهم
قد يفوزون بما يرغبون وقد يفشلون
والآمال تموت أو تنحل وتذبل ،
ولكن من يستطيع ان يعرف
والأيام تجري سراعاً
ان من يعيش هو سعيد وجد جنته؟

ولكنه لم يكن أقل براعة في البيت الذي يرافق الحدث . وقد رأينا في «اوديب ملكا» كيف ان القتل والانتحار وبقية أنواع العنف مرهقة جداً لأعين البشر فتجري خارج خشبة المسرح- وهذه قاعدة لا خلاف فيها فيما يخص التراجيديا اليونانية- وكيف يعيد الرسول الحادث (والعادة ان يتلو بمزيد من التأثير العاطفي) . في «الباخيات» أيضاً يسرد الرسول كيف وقع بنتيوس العاثر الحظ بيد الباخيات :

عندئذ جاء الصوت ثانية وعندما عرفن
دعوة ربهن، السليل الملكي لقدموس
نهضن مثل حمائم وحشية اثرن في غابة
وجئن سريعات العدو، وأمه العمياء
أغافي وأخواتها، وخلفهن
كل الحشد البري، وقد اخذ بهن الجنون وقتذاك
انحدرن من خلال الصخور الغاضبة والوادي المتدفق
إلى ان شاهدنه مختبئاً في شجرة صنوبر كثيفة . . .
. . . وكانت أمه واقفة
فوقه، أمه الكاهنة الأولى لطقوس الدم هذه.
خلع عصابة رأسه ورماها بعيداً
فربما تتعرف أمه عليه فلا
تقتله وتجلب البؤس على نفسها. ولمس
خدها الوحشي صارخاً «أماه، انه انا طفلك
انا بنتيوس، الذي ولدته في بيت أخيون.
الرحمة يا أماه لا تدعي هذا يحدث
فأنت بسبب خطيئتي تقتلين ابنك»
ولكنها، بشفتين مزبدتين وبعينين متوهجتين
ركضت مثل النار الواثبة بأفكار لا مثيل لها
في الارض، وقد مستها حميا باخوس

فلا تتوقف ولا تسمع، وحول ذراعه اليسرى
وضعت كلتا يديها وثبتت بعنف قدمها في خاصرته
وشدت فخلعت كتفه.

من المناسب ان دراستنا الموجزة للدراميين الاغريق العظماء تنتهي بالأبيات الختامية لمسرحية يوربيدس الاخيرة، لانها تلقى من قبل الجوقة، تلك «الشخصية» المسرحية اليونانية، وهي أبيات تبين كيف استمرت الروح الدينية القدرية في العصرين الذهبي والفضي- وقد جاءت في مسرحية ترجع بموضوعها إلى أساطير ديونيسوس الذي من أجل تمجيده أنشىء المسرح:

الجوقة

هناك أشكال كثيرة للسر
وأشياء كثيرة يصنعها الرب
أمل خائب أو خوف
والخاتمة التي يتمناها الناس لا تأتي
فهناك درب لا يفكر فيه انسان.
وهذا ما حدث هنا.

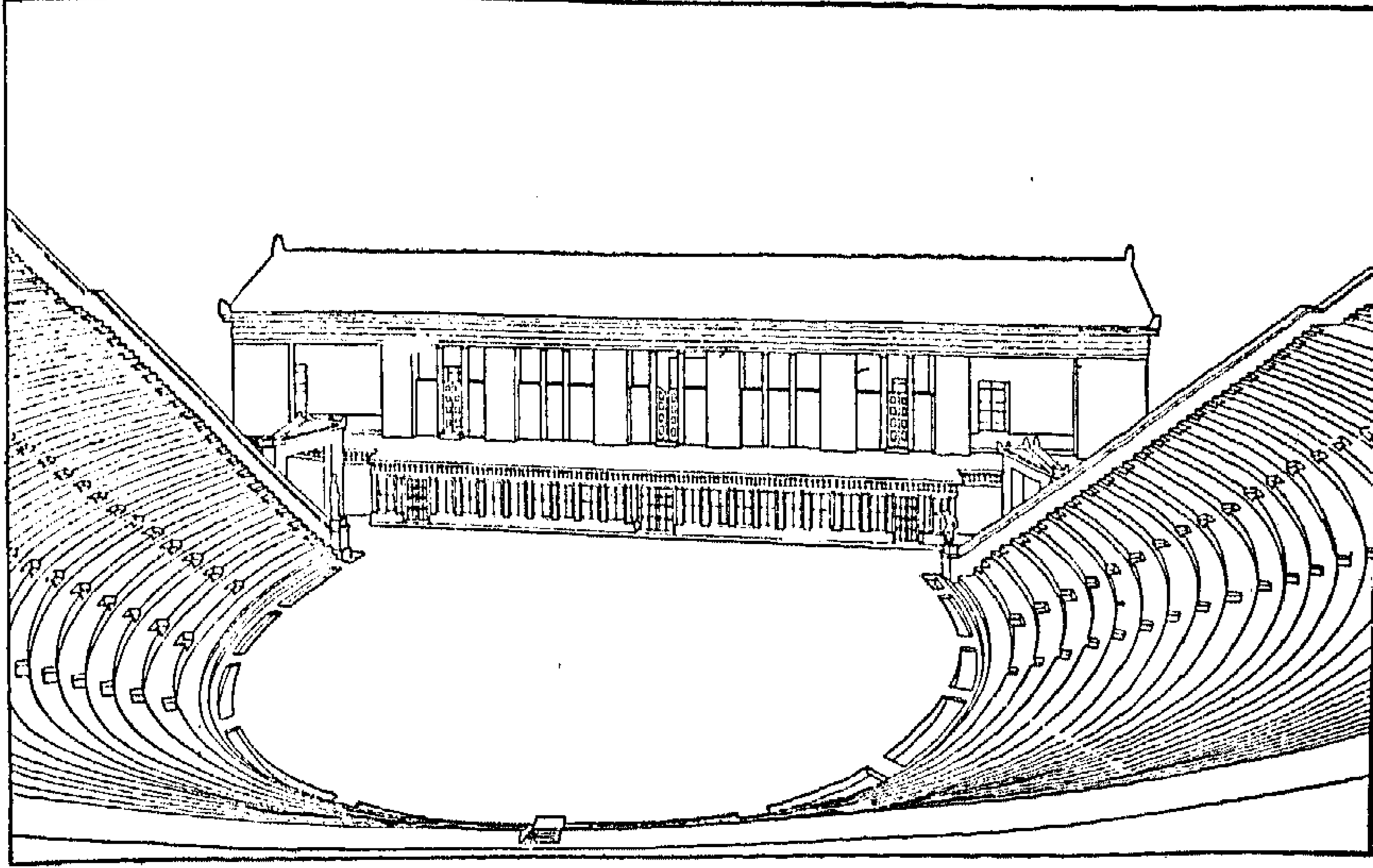
أليس من الأفضل ان ننتهي أخيراً بملاحظة انسانية في كتاب يوربيدس كنبوءة للمستقبل؟ انه بكل تمرد مزج الفن الراقي بالواقعية. وقد لخصت السيدة براوننغ حبنا له:

يوربيدسنا الانسان
بقطرات دموعه الدافئة
وبلمساته الأشياء العامة
جعلها ترتفع فتلامس الكواكب.

عندما يعرف المرء ميزة التراجيديا اليونانية، ويتذوق مؤلفات اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس- ويلتقي بأرستوفانز في الكوميديا- فانه يمتلك أسس الدراما اليونانية. واذ نحتفظ بدراسة الكوميديا لفصل آخر، فاننا لا نملك سوى وقائع أقل عن المسرح التراجيدي تحتاج إلى اكتشاف: التغيرات في «دار التمثيل» وفي طرائق العرض أثناء المراحل المتأخرة وانحطاط الدراما اليونانية.

كان هناك كثير من شعراء التراجيديا العظماء ولا شك إلى جانب هؤلاء الثلاثة الذين يقفون امام العالم كأساتذة اغريق. بعضهم اشتهروا فقط لان اسماءهم سجلت كمتبارين في المهرجانات السنوية، واشتهر آخرون من المراجع المخطوطة او من مقتطفات استشهد بها القواعديون اللغويون المتأخرون. لكن القارىء العام، حتى طالب تاريخ المسرح ان لم يختص بالمرحلة الاغريقية، لا يحتاج ان يرهق ذاكرته بمزيد من الاسماء. عليه ان يعرف فقط ان التراجيديين العظماء قلدهم الآخرون تقليداً لا حدود له. فلمدة خمسة أو ستة قرون استمر المتنافسون، وقدمت مسرحيات جديدة حتى عهد هارديان الروماني في القرن الثاني بعد المسيح. بعد القرن الخامس العظيم قبل المسيح صار احياء الاعمال العظيمة شائعاً، وفي القرن الثالث تحول الى عادة. وبمرور الوقت جذبت مهرجانات ديونيسوس في العواصم والمدن الاخرى كنز الدراما الأثينية، وصار المزيد من المسرحيات الهامة يعرض من وقت لآخر. ومنذ ٤٧٢ قبل المسيح قدم اسخّيلوس في سيراكوزا في صقلية المسرحيات التي فازت بجائزة التراجيديا في السنة التي فاتت.

واخيراً صارت فرق الممثلين تخرج إلى احتفالات الأقاليم لتقديم المزيد من الدراما «الشعبية». هؤلاء / فنانو ديونيسوس/ ربما يعتبرون أول نقابة للممثلين- أو «اتحاد ممثلين». وعندما أسس المسرح الروماني تأسيساً كاملاً قدمت التراجيديات اليونانية في روما، بلغتها الاصلية أو بلغتها المترجمة، وأخيرا صارت مسرحيات الدراميين الكبار تسمع عبر الاراضي الضخمة للامبراطورية الرومانية الجديدة كما في المدن اليونانية القديمة المستعمرة. وفي أثينا نفسها ظلت العروض تقدم حتى القرن الخامس بعد المسيح.



مسرح أفسس في العصور الهيلينية ، كما اعاد رسمه فختر . لاحظ ان الأوركسترا ماتزال ضخمة ولكن أضيفت إليها خشبة المنصة . وهو مثال انتقالي بين النمط اليوناني الحقيقي والنمط الروماني .

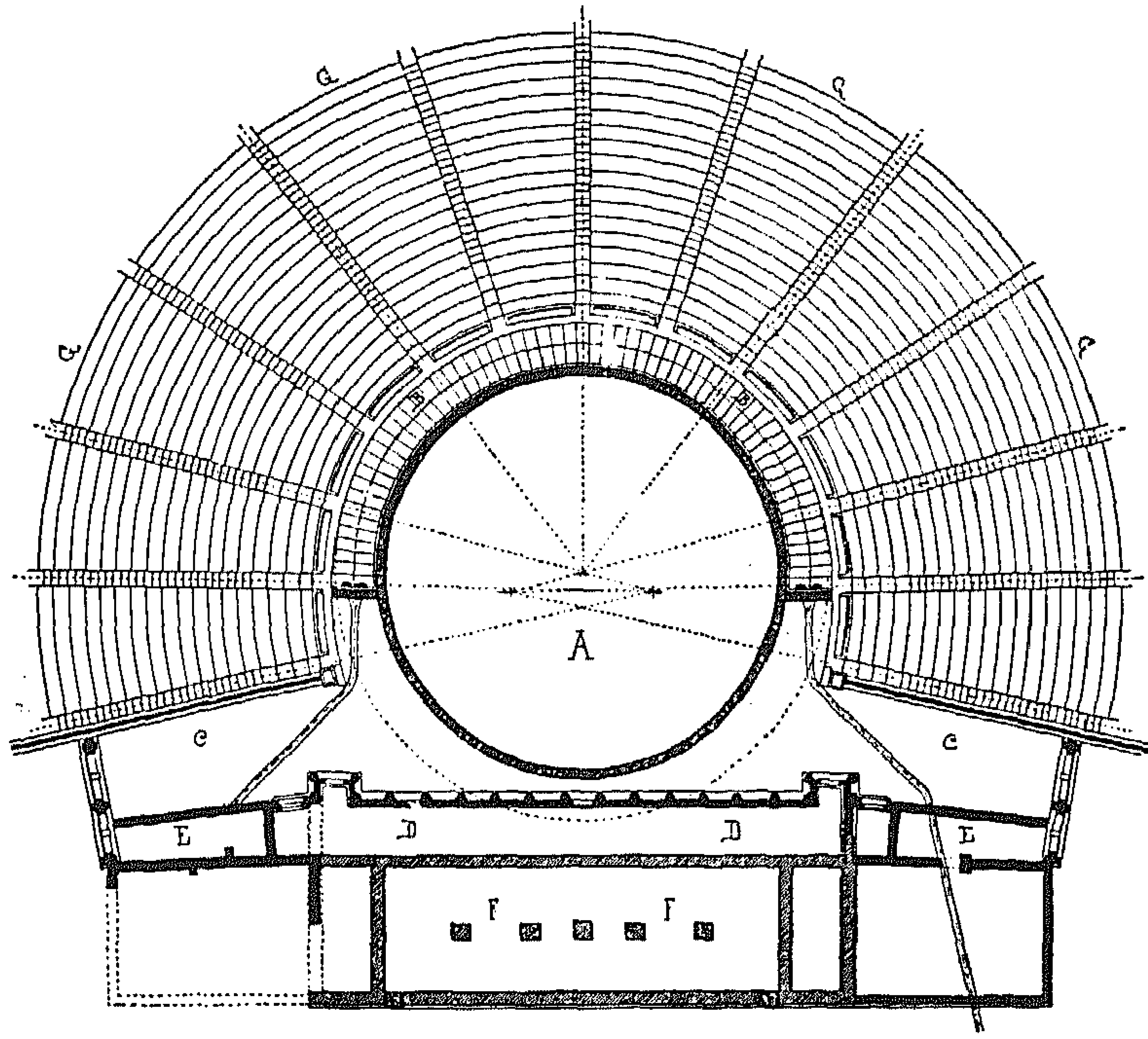
وهكذا في قرن ولادة الدراما قدمت أثينا مجوعة من الدراميين في الشركة الصغيرة للخالدين في عالم المسرح : وقد وصلت الحياة اليونانية إلى تعبيرها الكامل في التأليف الفني الديني على يد ثلاثة كتاب مسرحيين ، وبهم ازدهرت جداً الحضارة والعبقرية الهيلينية ، بينما المسرح اليوناني لثمانية أو لتسعة من القرون بعد عصرهم عاش على مسرحيات متخلفة كلياً عنهم أو على مسرحيات هؤلاء الأساتذة .

على أي حال استمرت دار التمثيل الاغريقية في تطورها عبر عصر انحطاط الدراما نحو الشكل الإغريقي الروماني الذي كان السابق المباشر لمسرح النهضة والجد الأول لمسرح هذه الأيام . في العصر الذهبي للمسرح ، كان نسبياً بسيطاً في تنظيم مقاعده والمكان المنبسط لحركة الجوقة والتمثيل ، ومهد رواقي منخفض في الخلف . وكانت الصالة والمشهد منفصلين بمداخل واسعة ، والمخطط كله ذو ضخامة لم تعد فيما بعد من سمات الابنية المسرحية .

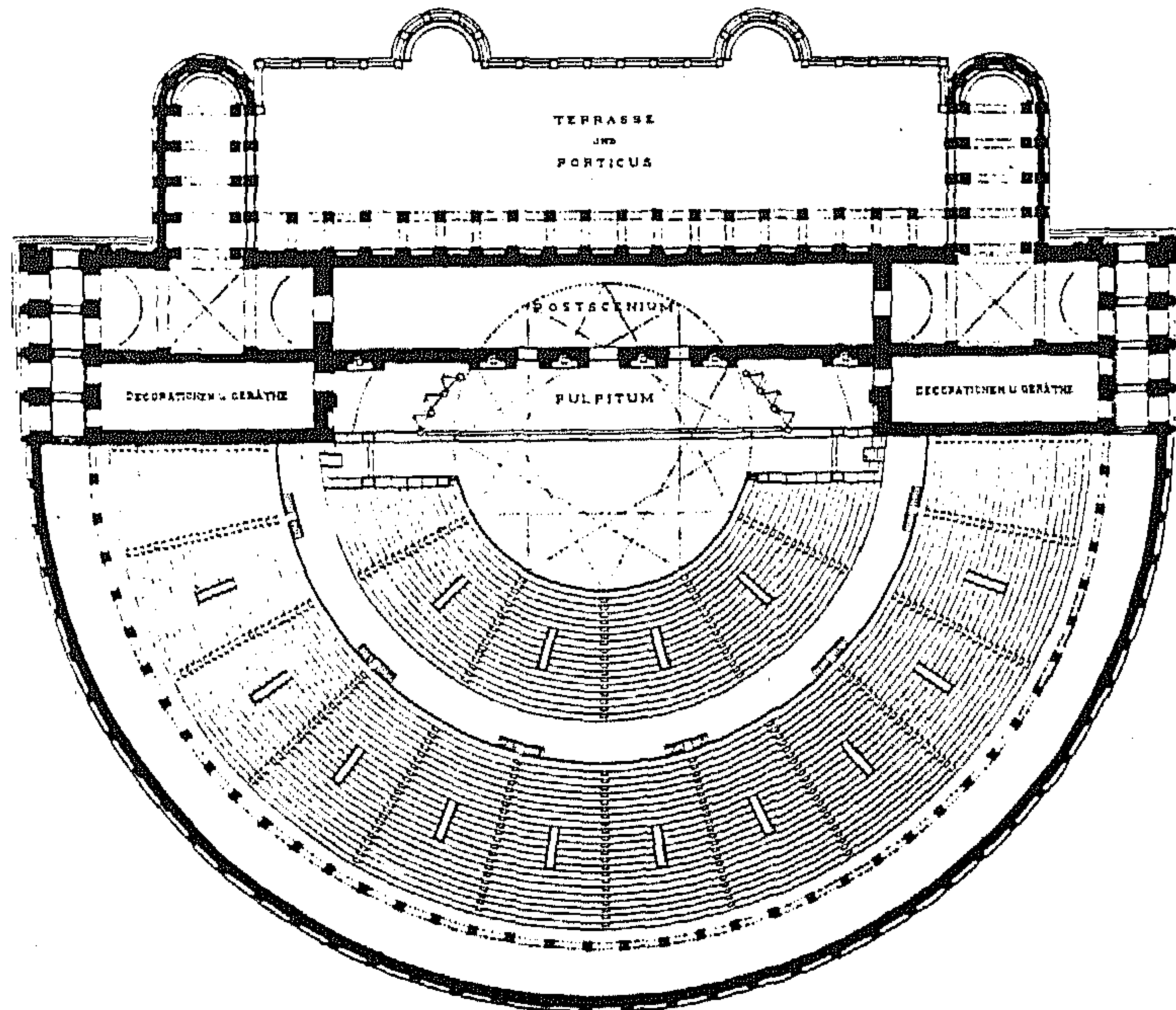
وبالتدريج تقلص مكان الرقص والأوركسترا وتضخم بناء خشبة المسرح وصار ذا اهمية. وأخيراً أصبحت قمة الرواق خشبة للمصطبة، وأضيفت إلى الأوركسترا للتمثيل وخلفها تبدأ الطبقة الثانية من المشهد لتكون زينة أمام جدار خشبة المسرح التي صارت نموذجية في المسارح اليونانية/ الرومانية والرومانية.

لا يوجد مثال يمكن ان يسمى دار تمثيل يونانية أو رومانية نموذجية، فقد كان تصميم الابنية يخضع دائما للظروف المحلية وللمطالب المتغيرة لمنتجي المسرحية. ولكن عندما أضيفت خشبة المصطبة، أبرز المسرح تلك السمات التي تعتبر أساسية للبناء المسرحي في كل العصور التالية، السمات التي يربط تنظيمها الواحدة بالاخرى فيحدد النماذج لمجموع المسارح العالمية: **الصالة** (الثيترون) أو مكان الرؤية، **والأوركسترا**، وكانت أولاً مكانا للرقص والتمثيل ثم انقسمت تلك الوظيفة مع خشبة المسرح فتقلصت وامتصتها الصالة. وخشبة المسرح (التاج) وكانت أولاً مجرد مصطبة لصعود الممثلين حتى يصيروا ظاهرين، ولكن في العصور المتأخرة أصبحت أرضاً لصندوق الخشبة، والمشهد (SKENE) كان أولا بناءًمسرحياً إلى جانب حلقة الرقص (كلمة سكين تعني الكوخ أو الخيمة) ثم صار جداراً خلف خشبة المصطبة وله معماريته الحيادية إلا انه مزخرف جداً. (عندما اندفعت خشبة المسرح أخيراً خلال فتحة في الجدار تحول «المشهد» (هنا المشهد ترجمة لكلمة سين المعروفة وليس سكين- المترجم) إلى صورة محيطة بمكان التمثيل داخل صندوق الخشبة الا ان ذلك حدث بعد العصور الكلاسيكية بمدة طويلة).

كان هناك قليل من «المشهدية» في الاوركسترا اليونانية أو على خشبة المسرح اليوناني، اذ ليس المرغوب أكثر من اشارة موجزة إلى الموضوع. ولمدة طويلة جداً سلم الدارسون ان الاغريق استغلوا المناظر المرسومة. ولكن لم تبق أوصاف معاصرة، ومعظم الدارسين اليوم يسلمون ان التخمين وسوء قراءة المراجع الغامضة وحدها متكأ فكرة المنظر اليوناني المزين. فلو كانت المشاهد المرسومة موجودة، لاكتفوا بواجهات معمارية تخلصاً من كلفة بناء مؤلف من أعمدة تيجانية ومحاريب.. الخ وبكلمة أخرى ظلت الخلفية كلها حيادية وتقليدية. ولم تكن ثمة محاولة للتوهم في المنظر المسرحي. لقد انجزت كلمات الشاعر كل تغير ضروري في البيئة.



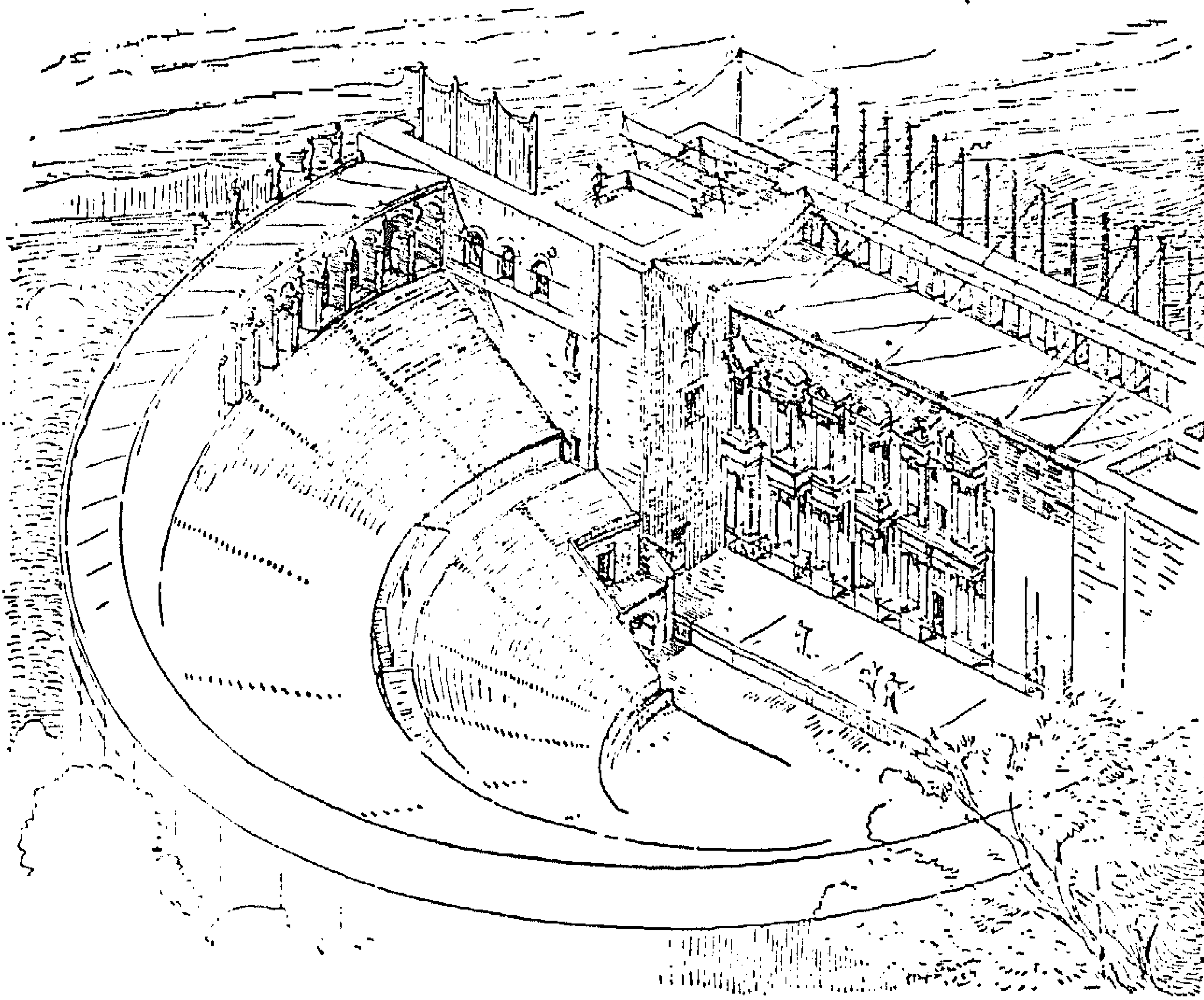
مخططات الاغريق القدامى تتناقض مع المسارح الرومانية المتطورة تطوراً ناضجاً في الأعلى مخطط لمسرح ابيدوروس في القرنين السادس والخامس قبل المسيح وفي الأسفل مخطط معاكس لمسرح مارسيلوس في روما في القرن الأول بعد المسيح (من «المسرح القديم» لادوارد موريتز)



في فترة انحطاط المسرح اليوناني، عندما تسرب شغف الرومان بالمشهد كانت القصة مختلفة. وبالطريقة ذاتها تضاعفت آلية خشبة المسرح في العصور الرومانية بغرض تحقيق «المؤثرات». وهناك دليل ان آلة واحدة على الأقل، وهي رافعة لصعود وهبوط الآلهة أو البشر، دخلت المسرح باكراً جداً. وكانت هذه الآلة تغطى بطريقة ان الممثل يمكن ان يصعد من الاوركسترا أو مصطبة المسرح إلى قمة البناء/ المشهد. والمفترض ان يوربيدس استغل هذه الآلة- ومنذئذ ظهر مصطلح الآلة الالهية (الترجمة الحرفية هي: الاله في آلة- المترجم) الا اننا نجد الدليل الكبير عند ارستوفانز. ومن الواضح ان كتاب الكوميديا استغلوا كل المناسبات للسخرية من اي معونة فجة وآلية في الدراما التراجيدية ولا ندهش من وجود سقراط في مسرحية «الغيوم» معلقاً في سلة معلقة بين السماء والارض يقرأ الفلسفة.

وهناك براهين أقل عن آلة سميت اكسيكليما، مع ان الحاجة اليها اكثر كما يدل البرهان الداخلي للمسرحيات على ذلك. والمفترض انها منصة نقالة على عجلات، صممت لتخرج من خلال المدخل المركزي للمشهد (سكين) وعليها عرض الممثلين في «تابلو» (لوحة مشهدية- المترجم). في الدراما التراجيدية يؤخذ كمثال على ذلك مشهد القتل في مسرحية اسخيلوس «اغاممنون»: القاتل طبعاً يقترف جريمته خارج خشبة المسرح، وعندئذ تظهر كليتمنسترا واقفة على جثتي اغاممنون وكاسندرا. فهذه المجموعة من الممثلين يظن انها تُدحرج خارجاً بصورة مفاجئة عن طريق منصة منزلقة او متدحرجة.

وكما تخضع للنقض كل هذه المواد من شكل دار التمثيل والمشهدية والآلات، كذلك تخضع للنقاش مسألة طريقة التمثيل في القرن الخامس العظيم فقد اختصم حولها والمكتوب عنها لا يعد ولا يحصى في السنوات الحديثة. وهنا رأى أيضاً تغير تغيراً جذرياً عبر جيل واحد. اذ انقلب ذاك الدليل بأن حذاء الكثرون والألبسة المحشوة حشواً مبالغاً فيه والأقنعة الضخمة تعود كلها الى زمن متأخر. فيبدو الآن ان الشكل الانساني كان قليل المبالغة في الحجم في فترة اسخيلوس- يوربيدس وان كانت الألبسة غالية، والأقنعة لم تكن عندئذ غريبة وضخمة كما نراها في الرسم



اعادة بناء المسرح الروماني في اسبندوس، يبين الشكل الروماني الحقيقي الذي يشبه الوعاء. لاحظ كيف تقلصت الأوركسترا والخشبة الضخمة المرتفعة وجدار الخشبة المفعم بالزينة (من كتاب دورم «العمارة الرومانية»)

والنحت اليونانيين والرومانيين المتأخرين. ولاشك ان التمثيل كان مصطنعاً وحماسياً، ولكن ربما من الأفضل ان نتصوره جليلاً يتحرك حركة حرة اذا كان بطيئاً ولم يكن أبداً عاجزاً عن التأثير تأثيراً طبيعياً عفوياً في لحظات. والقناع (الذي كان ضرورياً لان الممثل عادة يتقمص عدة شخصيات بالتتابع في المسرحية الواحدة، ان لم تكن ثمة أسباب اخرى مقنعة) يجعل التمثيل بالوجه مستحيلاً.

كان القناع تقليداً، رمزاً أو تجريداً للعاطفة التي تعرف بها الشخصية بصورة رئيسية. ومن يدرس الأقنعة قد يتأكد ان مجالاً معيناً من التعبير ممكن من خلال تقليب القناع ليتلقى الضوء بطرق مختلفة، عن طريق حركة الراس.. الخ. لكن اتخاذ الجهاز هو حد متعمد للتعبير الانساني الحميم في اتجاه معين للحصول في الاتجاه الآخر على تعبير أوسع، ربما على مزيد من القيم التي تقارب القيم الالهية. وقد نتصور الممثل اليوناني يطور لغة الاشارة والحركة لمزيد من التعبير أكثر من خشبة

المسرح في هذه الأيام، وبآذاننا التخيلية قد نسمعه يتحدث وينشد ويغني عبر مجال من «التلاوة» بعيدة تماماً عن قدرات الممثلين المحدثين. وثمة دليل كاف ان التمثيل كان فناً يستمر طيلة الحياة في الدراسة والتخصص، وان ظلال التعبير يسعون وراءها بدأب.

لقد غدا التمثيل حرفة معترفا بها حتى في عصر اسخيلوس وازداد أهمية خلال القرن الخامس. وبعد انحطاط الكتابة المسرحية، كان التمثيل مايزال يتصاعد فن مستقل إلى ان اعتبر الممثلون المتبارون أهم من كتاب الدراما. وقد صارت نقابة الممثلين منظمة اقتصادية واجتماعية قوية، ويتمتع أفرادها بامتيازات خاصة، كعاملين في حقل الدين.

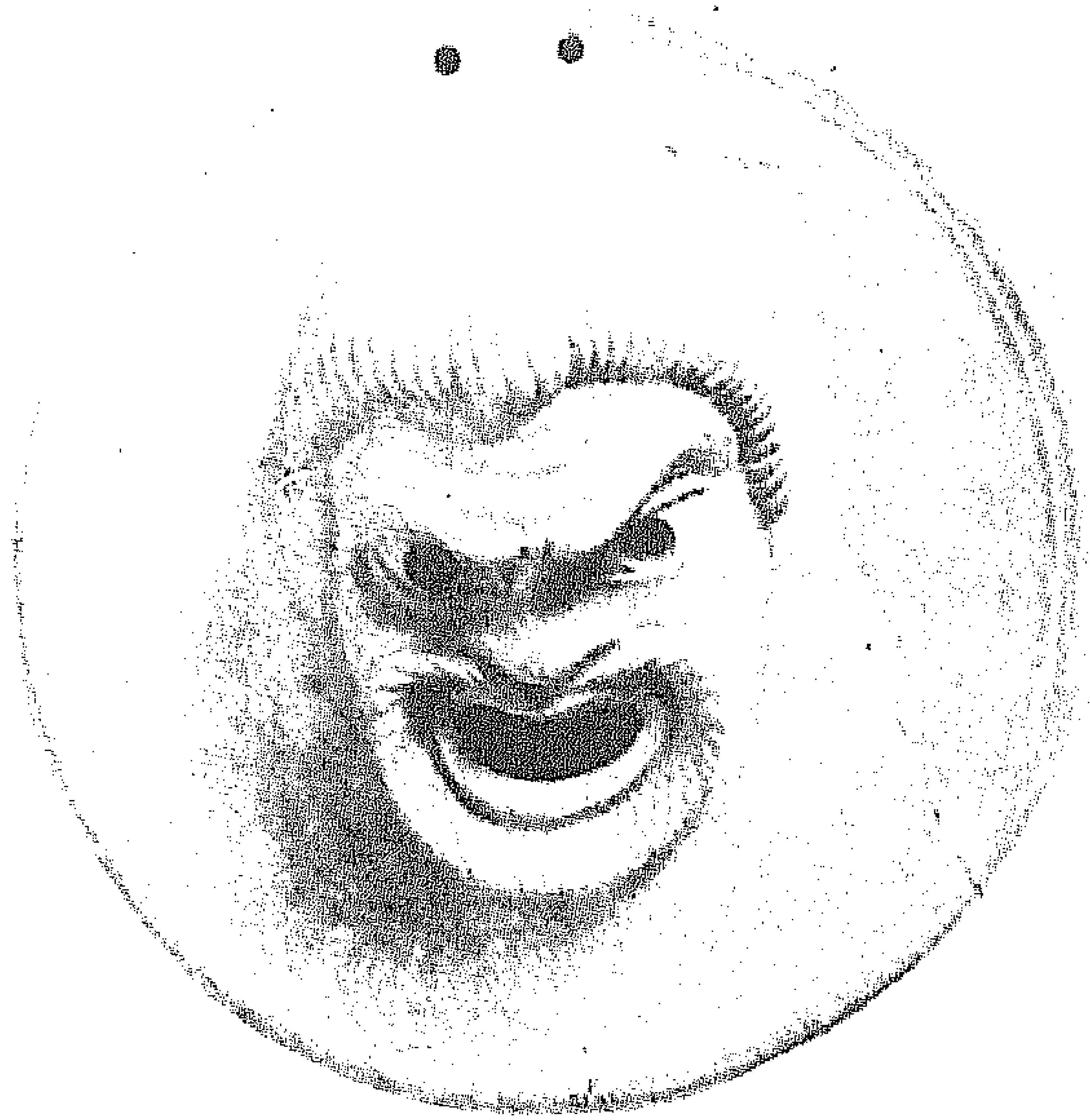
وبانحطاط الدراما تراجعت أهمية الجوقة. لقد كانت الحلقة الرابطة بين المعربدين الذين ظهروا قبل المسرح وبين الدراما الأدبية. والفواصل التي تقدم من موسيقى وشعر و«رقص» كانت اغناء للتصميم الدرامي في عصر يوربيدس. ويبدو ان التوتر الدرامي يتطلب هذه المكيفات من أجل استراحتنا بين الفصول، ولكن



تمثال صغير يوناني لممثل تراجيدي. لاحظ القناع واللباس النفيس. لكن الكتلتين تحت القدمين ليستا حذاء كثرون كما يعتقد المرء، ولكنهما وتدان ثبت عليهما التمثال (عن «المسرح اليوناني» لاوكتاف نافار)

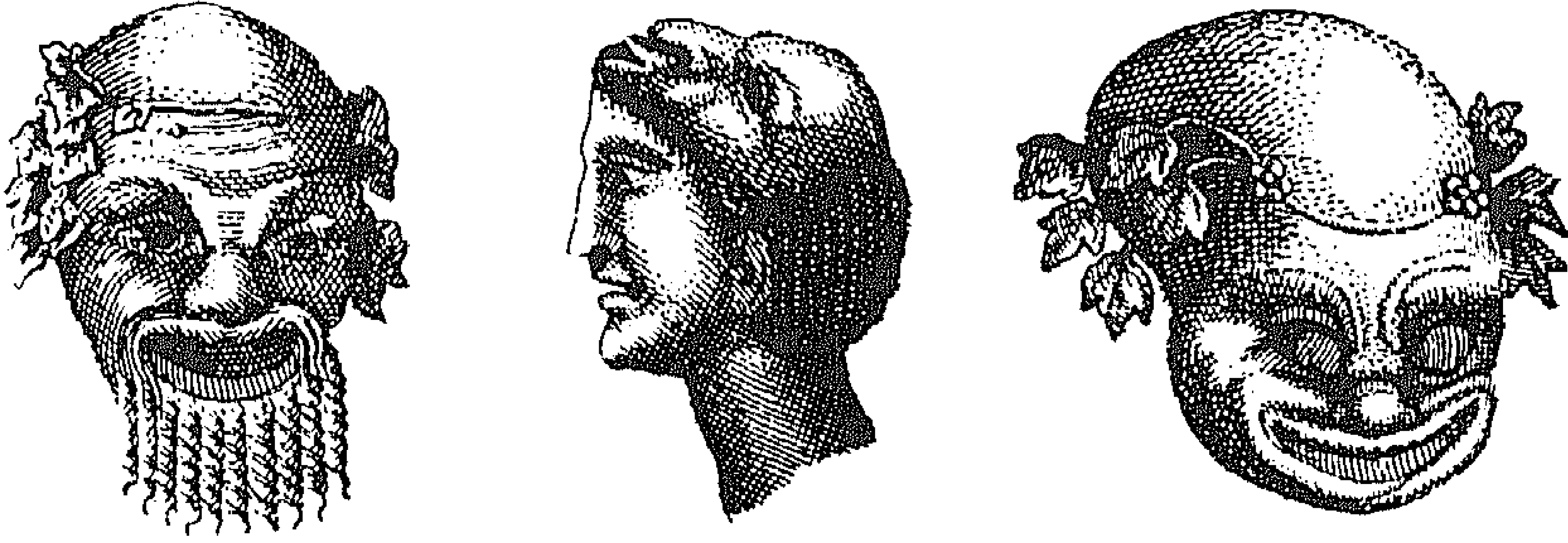
بقيمة مضافة. ان الجوقة تتحرك كموكب أو كتشكيل ضخم بايقاع وانسجام، باعتبارها اعادة تأكيد مرئي لمعنى الأناشيد الكورالية. فالكلمات تنشد او تغنى. وبهذا كانت الكلمات تعليقا على حدث آت او ضراعة للآلهة، أو زينة غنائية. وخلال الحقبة العظيمة، أضافوا إلى العاطفة التي يثيرها الحدث أو ربما من الأفضل ان نقول انهم عمقوا العاطفة اذ قدموا تخفيفاً من عبء العاطفة للحدث. وقد رأينا في أولى مسرحيات اسخيلوس كيف انتزعت الجوقة الاهتمام اكثر من نصف المدة- وهذه بقية من المرحلة التي شكلت فيها الدراما فواصل وعندما شكل الرقص والغناء التصميم الرئيسي. كما رأينا أيضاً كيف أكثر يورربيدس من الاشعار الجميلة في مسرحياته للجوقة، ولكن لابد ان نلاحظ انها ادخلت كايغال في الزخرف المضاف، اكثر مما كان لدى اسخيلوس وسوفوكليس. والحقيقة ان المرء يستنتج ان يوربيدس أضاف الاناشيد كعادة وتقليد من دون اقتناع انها تنتمي إلى بنيته الدرامية التي اتاحت الفرص للكائنات البشرية. منذ ذلك الحين صارت الجوقة غير ضرورية للدراما. وقد كان قائد الجوقة أحد الممثلين الرئيسيين منذ ان أضاف تسبس الممثل الاول لينيط به الكلمات. لكننا الآن لن نصادفه أبداً مرة أخرى- وان كنا نجد بعض وظائفه قد يقوم بها المقدمون والناطقون بالافتتاحية والراقصون البارزون والمتحاورون الهزليون.

لبضع صفحات خلت كنا اشرنا الى الخوريجوس، الممول الداعم للانتاج المسرحي. لقد طورت أثينا نظاماً يفرض على المواطن الغني ان ينتج برنامجاً مسرحياً لشاعر ما، فيتحمل معظم نفقات التنفيذ. فان كان شاعره ناجحاً وفاز بالمباراة توج الخوريجوس وقاسم الكاتب الدرامي هذا الشرف. انه يساعد الكاتب الدرامي في التقاط الممثلين واعضاء الجوقة، فيدفع مرتبات الممثلين والموسيقيين والمدربين ويؤمن الملابس. ولكن بما انه كان يشترك مع العاملين المسرحيين الفعليين في الخدمة الدينية فقد كان راضياً على ما يبدو.



قناع منحوت على طبق فخار هيليني. من ميرينا (باذن من متحف الفنون الجميلة ببوسطن)

ان لمسة السخرية التي تتبع دائماً التجربة الرفيعة لعروض التراجيديا في أثينا موجودة في المسرحيات الساتيرية. فكل برنامج في كل يوم من الايام الثلاثة المكرسة للمباريات التراجيدية يشتمل على ثلاث تراجيديات ودراما ساتير واحدة. وقد كان الدراميون الكبار مجبرين على كتابة هذه القطع الساخرة والداعرة أيضاً. وكانت الكوميديا منذ أمد بعيد قد شقت طريقها وتبلورت في شكل منسجم. ربما لا التراجيديا ولا الكوميديا بدتا للآثينيين انهما تحملان تقاليد المعربدين القضيبيين الديونيسيين. مهما كان الامر فان الساتيرة استمرت كهوية منفصلة طيلة القرن الخامس بكامله. السمة المركزية التي لا خلاف عليها كانت جوقة الساتير، وهم أتباع بشعور وقرون واذناب و«قضبان» يمكن الاعتماد عليهم في ان يهيجوا اى جمهور بتهريجهم. أما الباقي فيبدو اغرب خليط من البطولات والتهريج. أحياناً تعقب التراجيديات احدى هذه المساخر السخيفة التي ينظر فيها إلى شخوصها الاوائل، أبطالاً وملوكاً، من زاوية ساخرة، فتنحدر إلى مستوى التهريج وقلة الاحتشام ويمثلها الهزليون الخشنون.



أقنعة لمسرحيات الساتير (الرسوم مأخوذة من فيكورونيوس)

إن تجاور الطرفين اليوم، التراجيديا، التي هي أنبل ما عرفه العالم اطلاقا، والهزليات (الفارسات) البذيئة يبدو عسيراً على التفسير مالم نتذكر ان لديونيسوس جانبين، وانه اذا كانت الغبطة الالهية التي يثيرها قد عبرت من الاغنية والرقص والموسيقى إلى الدراما الهادئة، فان وحشيته ذهبت في اتجاه آخر الى الرقص الخليع والسخرية. فدراما الساتيرة كانت رقصة قضيبية قديمة- ملائمة لرب الخمرة والخصب- درامية لكنها لم تتطور. وكان الاثينيون يأنفون في عيد الديونيسيا ان يدعوا أي شيء لا يعبر تعبيراً كاملاً عن ذلك الاله المحبوب. الى جانب ذلك ربما لا يحب الاله ان يتخلوا عن انصاره الساتيريين.

ولم تكن التراجيديا الرومانية أكثر من غش للتراجيديا اليونانية. ان الاسم الوحيد الذي يستحق الذكر من بين ثلاثين اسما غريبا لكتاب التراجيديا اللاتين المعروفين هو اسم سنيكا ومسرحياته هي الوحيدة التي ظلت سالمة. لقد حققت شهرة عالمية واسعة لا تعود لفضائلها الموروثة بمقدار ما تعود الى تأثيرها الذي مارسته في العصور الاخيرة إذ اتخذتها جماعات الكلاسيين الناجحين نماذج لهم.

عاش سنيكا في عصر غادرت فيه البساطة والروعة الهادئة العالم الغربي. في القرن الأول للعصر المسيحي، وفي حكم كاليغولا وكلوديوس ونيرون لم يكن هناك أي حظ لرجل سياسي وعضو مجلس شيوخ وقنصل وعاشق امبراطورات وفيلسوف وكاتب كثير النتاج في كثير من الميادين، ان يتخطى الجمال الرفيع

لاسخيلوس او ان ينتج الشجن البشري الذي انتجه يوربيدس . كان ثمة اشراق في العصر واشراق في سنيكا، لكنها كانت صفة سطحية . لقد كتب في الدراما القصص التراجيدية القديمة عن اوديب وميديا واغامنون، ولكن التصعيد اليوناني للشعور قد ولى، كما ولى الصدق، وضاع الشعر في الخطابة . لقد تخلت الحياة عن التراجيديا، فالشخصيات عربات تحمل الأفكار الأخلاقية، والحدث عنيف والشعر يؤلف لاستخدامات الخطابة الموغلة في المبالغة .

هذا هو الفن المزخرف، بل القاتم، المليء بالتنميق والتكلف، ومع ذلك فلمرحلة تغطي قروناً كان يقدر باعتباره الممثل الأرفع للتراجيديا في الأدب الدرامي العالمي، فوق اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس . ومن المشكوك فيه ان تكون هذه التراجيديات الخطابية قد قدمت أبداً في المسارح الشعبية «النظامية» في روما : فهذه الجماهير المشاغبة قلما تميل إلى الخطابات التعليمية وتضخيم الزينة والحدث البطيء . ولكن هذه المسرحيات، المتطفلة على المسرح العالمي، هامة لان النقاد الايطاليين والفرنسيين في عصر النهضة أقنعوا العالم الغربي برمته ان التراجيديا يجب ان تبقى كما رسمها سنيكا أبد الآبدين .

لم تعد التراجيديا ضخمة رائعة هادئة تنظف النفس، كما كانت في القرن الخامس قبل المسيح . وقد نتلمس امتداداً للانسانية في عصر شكسبير والشعر الرفيع المجيد، لكن هناك من سوف يخبرك اننا عندما نبتعد عن التراجيديا اليونانية فاننا ندير ظهورنا لأسمى ما عرفته خشبة المسرح التراجيدي .



الفصل الرابع

الكوميديا: اليونان وروما

لو كنا بين المشاهدين في مسرح ديونيسوس في ذلك اليوم الربيعي من عام ٤٢٣ قبل المسيح عندما شخّص ممثّلٌ سقراط معلقاً في سلة في منتصف الطريق بين أرض الاوركسترا وقمة البرواز المسرحي لوجدنا في الابيسود (حلقة أو أكثر من المشاهد من دون رابط سببي- المترجم) مفتاحاً لفهم حقيقة أوسع عن الكوميديا اليونانية، باختصار كان هذا دراما حدث وموقف ولم يكن صراعاً بين الشخوص. ولو سمعنا القاء تلك الأبيات القاء خطابياً في المسرحية التي تصور سقراط العظيم وهو أفضل قليلاً من فيلسوف دجال ومثير أذى لامكننا الاستنتاج بسرعة ان الكاريكاتير والشخصيات تشكل جزءاً هاماً مما كان في الكوميديا القديمة من «تشخيص» قليل. (اذا كانت الليجندة التي لم توثق من قبل أحد صحيحة، فاننا أيضاً نرى سقراط الحقيقي- الذي يشبه ممثلاً مضحكاً ببطنه الذي يشبه القدر ووجهه الساتيري البشوش- ينهض بيننا ويقف للحشد حتى ينظروا إليه، ليظهر انه هو أيضاً يفرح بكاريكاتيره).

وفي اليوم نفسه لابد أن نشهد أيضاً تقديم «ابريق الخمر» لكراتينوس التي فازت بالجائزة على مسرحية ارستوفانز «الغيوم»: مسرحية تناسب ولا شك الاحتفال الديونيسي الذي فيه تكتشف (ليس بوقار كبير) الفضائل المحترمة لمدمني الخمرة وشاربي الماء. ويمكن ان نتصور كيف كان اللهو بالسكر يستفاد منه هناك. ويمكن ان نشاهد في السنة التالية في أعياد لينيا تقديماً لمسرحية ارستوفانز «الزنابير» وفي وقت

آخر «الطيور» و«الضفادع» كل مسرحية بجوقتها ذات اللباس المناسب، ويتدربون على كل التهريجات المضحكة التي يمكن ان تبنى على محاكاة زنبور أو طائر أو ضفدع، مما يجعلنا نقتنع ان الكوميديا، حتى بعد وفاة يوربيدس، لم تتقدم تقدماً كبيراً عن المواكب المقنعة للمعربدين القضيبيين المبتذلين. وفوق ذلك فاننا قد نلاحظ في حوار هذه المسرحيات المتعددة شيئاً غير قليل من الاشارة البذيئة والايهام القذر المتدني، لان التقيؤات والبق وأكوام الأوساخ وما هو أسوأ من ذلك قدمت بعض الدوافع المرتبطة الآن بفطائر الكستر والمثانات وقشور الموز والاشارة الى الحموات والعلاقة الثلاثية التي عولجت ليس بلطف بل بحماسة رابلية.



ممثل اغريقي ساخر. شكل فخاري هيليني من ميرينا
(متحف الفنون الجميلة ببوسطن)

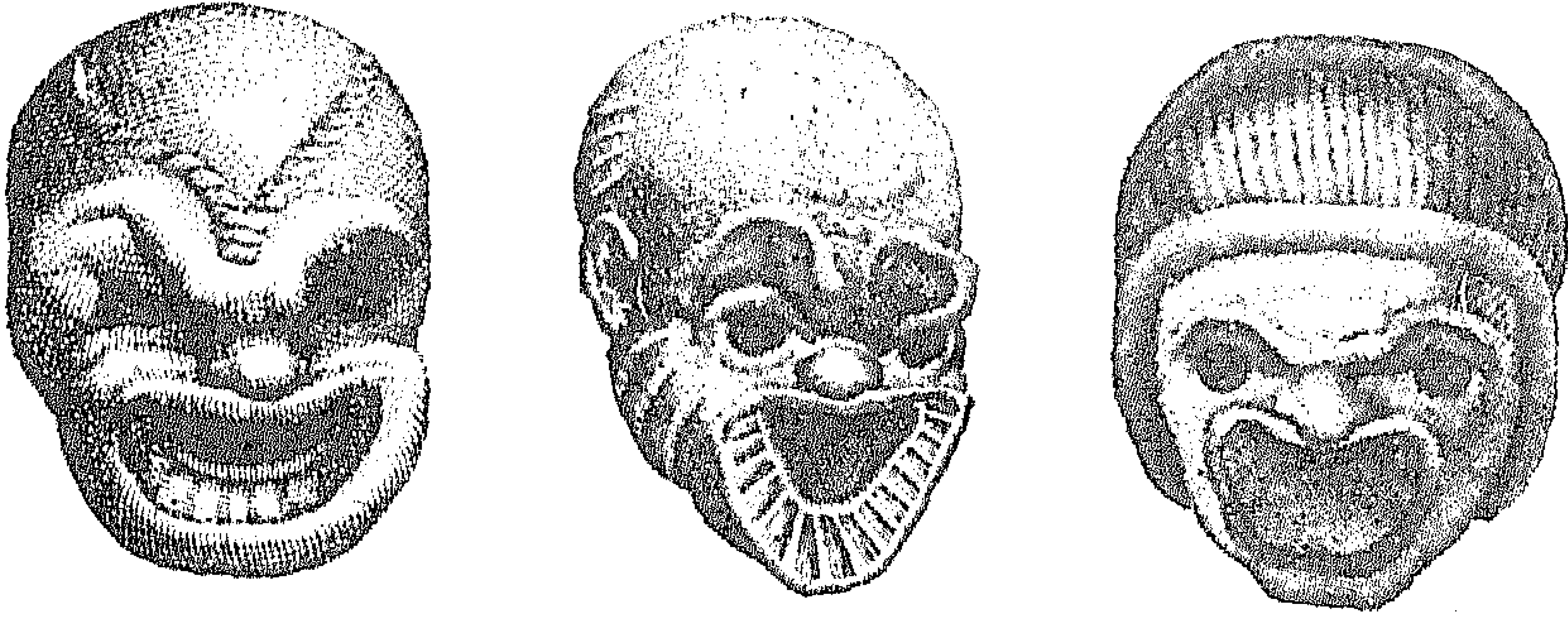
من هذه المواد كانت تتركب كوميديا القرن الخامس، مع قليل من الاستمرارية، وحتمية أقل، ومن دون رسم جدي للشخصية. فمن ذلك تستنتج أيها القارىء العزيز ان الأثينيين لم تكن لديهم كوميديا «رفيعة».

لو ميزنا «التراجيديا الرفيعة» من نوع أقل رفعة، لكان علينا ان نسلم ان الاغريق كانوا أساتذة تفوقوا على الآخرين. كانوا يرفعون القارىء أو المشاهد، ويثيرون خياله، ويفتحون البوابات لشفقة مقدسة، وينيرون النفس ويمجدون العواطف بالحزن- فيتركون المرء نظيفاً. بالحدث المنظم وبالشعر النبيل أخذوا بيدنا من بداية متوقعة إلى القناعة المشرقة. قال أحدهم: ان أي كاتب مسرحي صغير يمكن ان يثير النفس، ولكن متقن التراجيديا يستطيع ان يتسامى بها- والقول هو واحد من الأقوال التي يجب ان نتذكرها كلما تقدمنا من الدراما اليونانية الى المسرحية الواقعية الحديثة، فالتسامي هو الفكرة الأساسية للدراما التراجيدية في القرن الخامس، وكان هذا فعلاً تراجيديا «رفيعاً».

ولكن في الكوميديا حيث يقال لنا ان أفضلها هو «الضحك الفكري» وان الكوميديا الهامة تنبع من تطور الشخصية المنطقي، يمكن ان نلاحظ فقط ان النوع الاغريقي كان «متدنياً». انها في كل تاريخها لم ترتفع إلى وحدة الشعور أو الهجاء المدعوم أو المشادة العاطفية عن نقاط الضعف في الشخصية الانسانية. وحسبما نعرفها بالدرجة الأولى من النصوص والشذرات الباقية والصور، فقد احتفظت بكثير من العناصر الهزلية العنيفة المبتذلة النابعة من المعربدين الكوموسيين. واثناء فترة أثينا «العظيمة» وازت الكوميديا الساخرة الموسيقية أكثر من الكوميديا الشرعية الحديثة.

وبتذكرنا المجموعات المنشدة المرحة من المعربدين الذين اعتادوا الاحتفال بديونيسوس في المهرجانات الفصلية، يترنحون إلى الخلف والأمام يحملون جرار الخمر والقضيب ويلبسون ثياباً واقنعة همجية، ربما نرى كيف صار هؤلاء السائرون «جوقة» وكيف، سواء من خلال قائد ينفرد ليشخص أو مهرج أو متقن ايماء ينضم إلى المجموعة، فان الارتجال الساخر يكون قد ولد. فالمعربدون بملابسهم كانوا مألوفين في مهرجانات كثير من الأمكنة، ولكن احتفالهم الارتجالي- أو التنكري-

الذي كان يجري في مكان ما- سمي «الكوموس» وعندما دخل العنصر التراجيدي فـان اسم «كـوميـديا» أي أنشـودة الكومـوس صـار يسـم كل دراما تسليـة في كل العصور.



أقنعة كوميدية (عن فيكورونيوس)

جذور الكوميديا الأثينيةغامضة، فالعروض الكوموسية تبدو انها دخلت إلى أثينا في النصف الأول للقرن السادس، ولكن من غير المؤكد أي قرية أو مقاطعة ادخلت هذا الأساس أو هذا التأثير. المؤكد فقط ان المواكب القضيبية كانت مصدراً لها، ذلك ان كثيرا من عناصر اللباس الواضحة-التنكر كطيور وحيوانات... الخ- والأقنعة التي ظلت في جوقات الكوميديا، وان الاحتفال الذي شق طريقه من الكهوف المقدسة وشوارع المدينة الى المسرح، وان الشكل الخارجي الذي تحقق في التراجيديا(الحوار مع فواصل غنائية وكورالية ورقصات) كل ذلك قد أثر في البنية التي نجدها في مسرحيات ارستوفانز. ويقول بعضهم ان الممثل كان مهرجاً دورياً، ويقول آخرون انه تطور ببساطة من كونه الأذكى والأعلى صوتاً بين المعربدين.

قبل ارستوفانز، الذي قد نشعر انه كان خشناً بما فيه الكفاية، عن وعي، دخلت الكوميديا الديونيسية في نوع من عملية التنقية. كانت الجوقة قد نظمت حتى صارت تضم أربعة وعشرين عضواً، فحدثت استمرارية فضفاضة، من المقدمة الى

أغنية الخروج، مع مشاهد حديثة وغنائية تتناوب بينهما، وهناك نقطة وضعت لتدور حولها مباراة أو مناقشة، وأخرى يلقى فيها البرابسيس (أي كلام المؤلف). ودخلت الحبكة أو ما شابهها. وبما ان المشاهد الدرامية تحظى بأهمية نسبية أكثر من مجرد الموكب والأغنية، فقد تزايدت إضافة السكتشات و«الامزوحات» (ويمكن TURNS ترجمتهاأيضاً مقالب أو استدراجات فكاهية- المترجم) على غرار ما هو في مسرحية الفود فيل عندنا أو محاكاة وحوارات ساخرة كتلك التي في مسرحيات الرفيو (مسرحية مفككة تتألف من مشاهد متنوعة- المترجم) التي عندنا. والى ان تأسست «مباريات في الكوميديا مع ثلاثة دراميين، كل واحد يقدم مجموعة من ثلاثة مؤلفات، فان الشيء الذي يعرف الآن بالكوميديا القديمة كان شكلاً مشهدياً يتركب مما تتركب منه التراجيديا الكورالية.

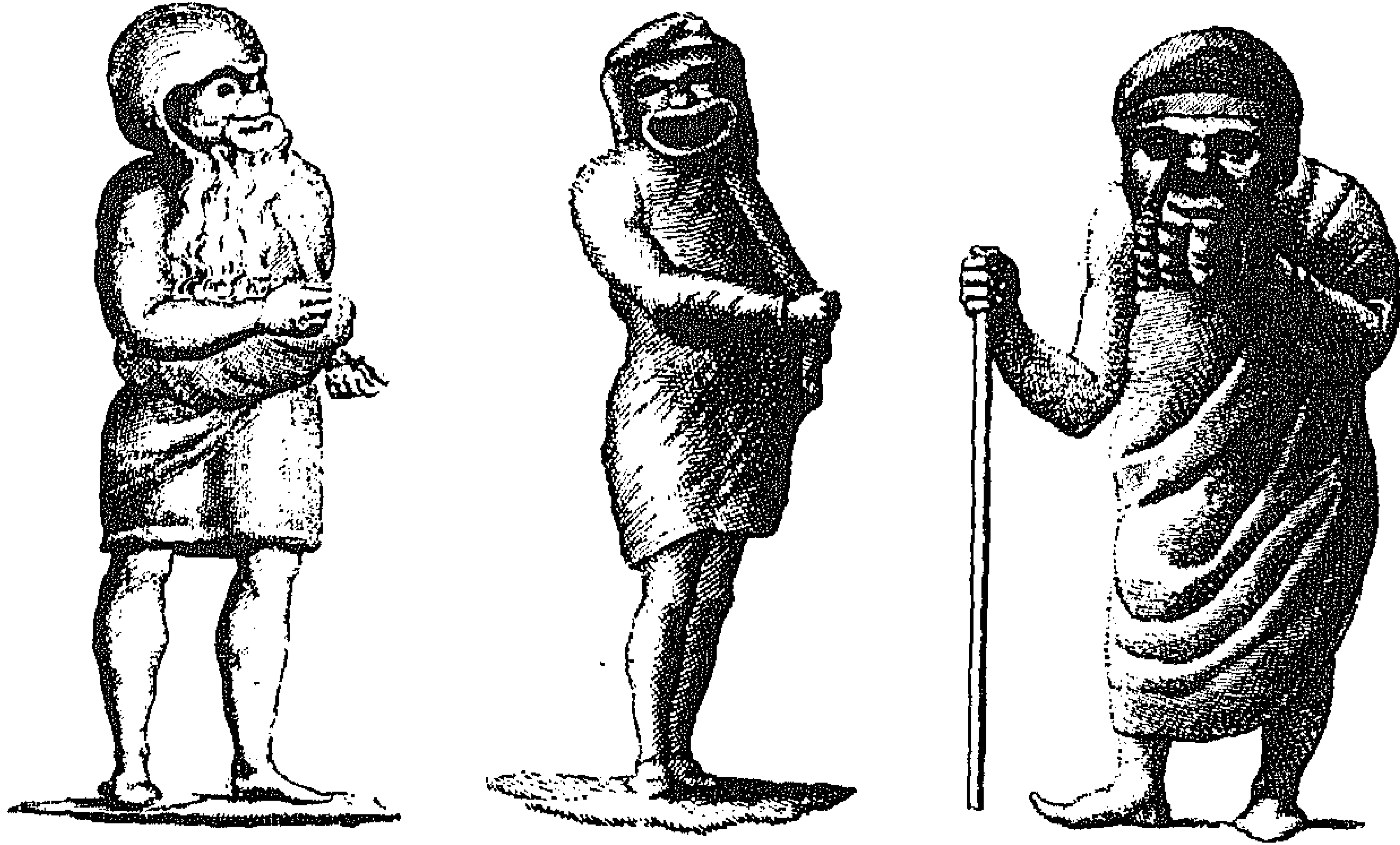
وحتى قبل ارستوفانز، في مؤلفات كراتينوس وايوبوليس كان للكوميديا هدف. فقد تكون هجاء سياسياً أو تقليداً ساخراً لشخصية أدبية أو اجتماعية أو هزءاً من عبادة- وفي هذه الناحية فان عنف الهجوم وشدة الذم الشخصي ووحشية الاتهامات يبدو لنا انه تخطى« حدود العقل. بالطبع يفهم من هذا انها هزلية (فارس) وتهريجية حيث تقف الحقيقة على رأسها (أي مقلوبة- المترجم). وقد استخدموا الكاريكاتور على الآلهة انفسهم وعلى أنصاف الآلهة مثل هرقل مما يهيىء سخرية عظيمة عندما يدور الموضوع عن السكر. ولكن دائماً عبر اطار الهجاء والضحك الهادف يقحمون تلك العناصر التهريجية والاستعراضات الساخرة والرقصات الخليعة والامزوحات الصرفة. وأحياناً كانت هذه الاقحامات وقطع الهجاء الواهية الصلة ترتفع إلى مملكة الشعر المثير أو العارض الخيالي.

فمن هناك جاء ارستوفانز فليست «الفكرة» أو المحاكاة الساخرة اللاذعة في مؤلفاته هي الهامة عموماً- والحقيقة انه أظهر نفسه مدافعاً عن الرجعية في مسرحياته، متنهداً تنهدات غامضة تحسراً على الأيام الطيبة ولاعناً الميول التقدمية

والعبادات الدينية المقدسة في آن معا. لكنه كان شاعراً، وأشعاره الغنائية ذات سحر أخاذ، وكان خياله يحلق به تحليقات مذهلة كما كان فوق ذلك أستاذاً في فن الشعر الخفيف فيوشح بالفطنة أبياته الدفاقة وصوره العابرة. ولم يستطع التخلص من «التبذل الضخم للكوميديا القديمة» وشعره الرائع ينقلب الى قنوات للكاريكاتور القاسي والتهريج الثقيل. ولكن بفضل المواهب الشعرية ارتفع فوق كل زملائه الدراميين في حياته وكان مقياساً طيلة العصور. و«الارستوفانية» مصطلح مانزال نستخدمه للفطنة والكوميديا اللاذعة الملفعتين بالشعر الدفاق الحر.

وكان أن احدى عشرة مسرحية لارستوفانز هي الكوميديات الوحيدة الكاملة التي وصلت إلينا من الأدب اليوناني، من بين آلاف المسرحيات التي كتبها عشرات المؤلفين. وقد عددوا له أكثر من خمسين مسرحية. لقد عاش بين عامي ٤٤٨-٣٨٥ قبل المسيح.

وكمثال على بنية الكوميديا القديمة قد نتخذ «الزنابير» التي تقدم بها ارستوفانز إلى أعياد اللينيا عام ٤٢٢ وتلقى الجائزة الاولى عنها. الموضوع المباشر هو نظام القضاء الأثيني، لكن الهجمات شنت على كليون، الزعيم الديماغوجي الذي كان



ممثلون هزليون رومانيون (عن فيكورونيوس)

«المحلفون» يرتبطون به سياسياً . وفيلوكليون خادم محكمة مدمن ، لكن بديلكيون يحاول تحطيم هوسه هذا عن طريق الاحتفاظ به سجيناً في بيته . والباب يحرسه عبدان ولكن السجين بحيلة أو بأخرى يهرب زاحفاً من النوافذ أو المداخن أو السقف ، أو يعلق نفسه تحت بطن حمار . وتساعده الجوقة ، وأعضاؤها هم أصدقاؤه المهووسون بالقضاء ويرتدون زياً رمزياً هو زي الزنابير . وتقطع الحدث «مباراة» أو مناقشة مع أو ضد كرامة هيئة القضاة وأهميتها . وتقتنع الجوقة بالبراهين التي يقدمها بديلكليون لكن فيلوكليون تتحطم آماله لتخليه عن مسرات قاعة المحكمة . وهكذا يرتب له بديلكيون ان تقام المحكمة في المنزل . ويحاول كلب سرقة قطعة من الجبن ، ويبرأ بخدعة ، فيجزع فيلوكليون ، وهنا يقدم ارستوفانز البارابسيس (خطبة المؤلف-المترجم) وفيها يكاشف المشاهدين ، فيعرض حياته ككاتب مسرحي ويشرح أبرز نقاط المسرحية الحالية . وتنسحب الشخصيات الرئيسية إلى مأدبة طعام وشراب . وبعد فاصل كورالي يرجع فيلوكليون مخموراً . ويلاحقه بقية الضيوف الذين يوجهون التهم إليه ، وعلى الأخص تهديده لاقدامه على خطف عازفة الفلوت من الوليمة . الا ان فيلوكليون الآن لم يعد يؤمن بالمحاكم القانونية والمحلفين .



ثلاثة عشر تمثالاً صغيراً من الفخار لممثلين ، وجدت في قبر واحد في أثينا .
وهي من مرحلة الكوميديا اليونانية القديمة . (في متحف المتروبوليتان بنيويورك)

فيلوكليون

ها ، ها اعلن وادع شهودك
الفكرة عتيقة . ألا تعرف
أني مرضت من اسماء دعاويك وادعاءاتك .
بخ، بخ ، بخ
هي ذي جميلتي
فاغربوا مع صندوق تصويت المحلفين .
هلمي وانهضي يا عزيزتي
انظري الآن كيف التقطتك بذكاء ،
شهوانية لعوب تغازل الضيوف
أنت مدينة لي أيتها الطفلة بالامتنان لذلك . .
كوني فتاة طيبة ولا تكوني غير مجاملة
وعندما يموت ابني فسوف أفتديك
واجعلك امرأة شريفة . إذ الحقيقة
أنني أنا لست سيد نفسي بعد .
فأنا مازلت فتى ويضيق علي .
ابني هو الوصي علي وهو رجل سيء الطبع
لاذع كالكمون موذ كالخردل . . .

بديلكليون

أنت أنت يا من هناك . أنت أيها العجوز الداعر الخرف
أتعشق؟ نعم ولكن الكفن الجميل على مقاسك .
آه وحق أبولو سوف تندم على هذا

فيلوكليون

عزيزي عزيزي، كم هو لاذع طعن الدعوى في المخلل

بديلكيون

لا تسخر يا سيدي اذ خطفت

عازفة الفلوت من الحفلة

فيلوكليون

آه؟ ماذا؟ عازفة فلوت؟

لقد ضيعت عقلك أو نهضت من قبرك أو شيء آخر.

وهكذا أحدهما يدعي ان التي قربهما هي عازفة فلوت والآخر يدعي انها مشعل. وللتأكيد فانهما يفحصان الفتاة. فينهضان للرقص وتنهي الجوقة الحدث بالرقص خارج الأوركسترا بعد فيلوكليون، وتغني:

تعالوا ننسحب جانباً وندع لهم أرضاً للتدريب

عريضة واسعة وآمنة

ها هما مثل خذروفين أمامنا يغزلان ويدوران

ويلتفان ويبرمان. . .

هيا هيا بحلقات مذهلة اضربا معدتكما

بعقبكما وارفعا أرجلكما إلى السماء فتدوران مثل خذروفين

واني ضامن انى لم املك بعد ممثلاً حتى اليوم

يقود الجوقة والرقص في نهاية المسرحية.

هناك كوميديات لارستوفانز توضح أكثر قدرته الخيالية- وعلى الأخص «الطيور» و«الضفادع» وليس من المستحسن ان نمر من دون اقتباس أبيات قليلة من أشعاره الكورالية الأكثر توفيقاً. ففي «السلام» نجد مدحا ذكيا لحياة الريف:

آه، لا شيء يبلغ عذوبة وضع البذرة في الارض
فالله يرسل مطرا مباركا، وجار يتهادى سائحا . . .
عندئذ نجلس ونشرب معاً،
بينما الله ينعش ويبارك
كل ما تفعله ايدينا .

* * *

آه لنراقب أعناب ليمنوس
وقد تورم جلدها الأرجواني
عندما الصداح الباهت الجميل
للبلبل يبدأ .

ويمكن للمرء ان يقتبس بلا حدود من الجلاجل العذبة في الاحدى عشرة مسرحية، وينتقل مستحسناً من نشيد جاد هنا وسيرينادا هناك، أو أغنية مرحة . ان ذلك يشير إلى الغنى الساخر - ويحق لنا ان نفكر ان الغنى عبارة عن بقع ورقع . ولكن بقراءة المسرحيات الكاملة فقط يمكن ان نشعر بالتنوع والنكهة التي تركت مشاهدي المهرجان يطقون من الضحك . ان الحرية الفعلية لشكل المسرحية سربت الخيال الغزير والمبالغ فيه الذي نادراً ما يتكرر في كوميديا من الكوميديات . فيما بعد انحدرت العناصر المتسمة بالخشونة إلى الهزلية (الفارس) بينما ارتفعت العناصر اللبقة والهجائية إلى المملكة المجيدة للكوميديا الذهنية . ويمكن ان نضيف ان لدينا بالانكليزية سلسلة من ترجمات مسرحيات ارستوفانز الدقيقة المحافظة على روحها لبنيامين بيكلي روجرز (ومنها اخذنا مقبوساتنا هنا) .

من المعلومات الوثقى عن ظروف التقديم في أيام يوربيدس لا نملك الا القليل . فهنا، كما في التراجيديا، كان الممثلون جميعاً من الرجال . وكان لباسهم مبالغاً فيه أو غير واقعي ومتخيلاً أو مضحكاً . والرسومات المزهرية تشير إلى

استخدام شائع للتنكرات الحيوانية في الجوقات. وكانوا يدثرون شكل الممثل كثيراً، على المعدة من الأمام والوركين من الخلف. وكان القضيب شائعاً فوضع رمزه على الألبسة. وكان الممثلون والجوقة مقنعين، وهنا يبلغ الغروتسك (الزينة المتنافرة جداً- المترجم) أقصى حدوده. وحيث يشخص الممثل شخصاً معروفاً- مثل سقراط في «الغيوم» أو يوربيدس في «الضفادع»- لابد ان يكون القناع كاريكاتوراً مميزاً. وفي مكان آخر يتسلط الخيال. ويشير الفم الواسع في بعض الأقنعة إلى استخدام نوع من بوق قصير، يوضع في الداخل ليساعد الممثل على ايصال صوته إلى أعلى صفوف الصالة. في بعض المسارح لهذا الزمن والزمن الذي يليه بقليل هناك خشبة مصطبة عالية (ربما ليس في أثينا، ربما فقط في الأقاليم الايطالية أولاً- وربما ليس في المسارح «النظامية» أبداً، ولكن فقط حيث كانت ترتجل منصات الكوميديا عروض الأسواق والشوارع).



عازف وجوقة من ستة ممثلين مقنعين: ثلاثة خيالة وثلاثة أحصنة. الرسم لميل كلوفولز نقلا عن مزهرية في معرض الدولة في برلين. والرسم من اتيكا ٦٥٠ قبل المسيح تقريباً.

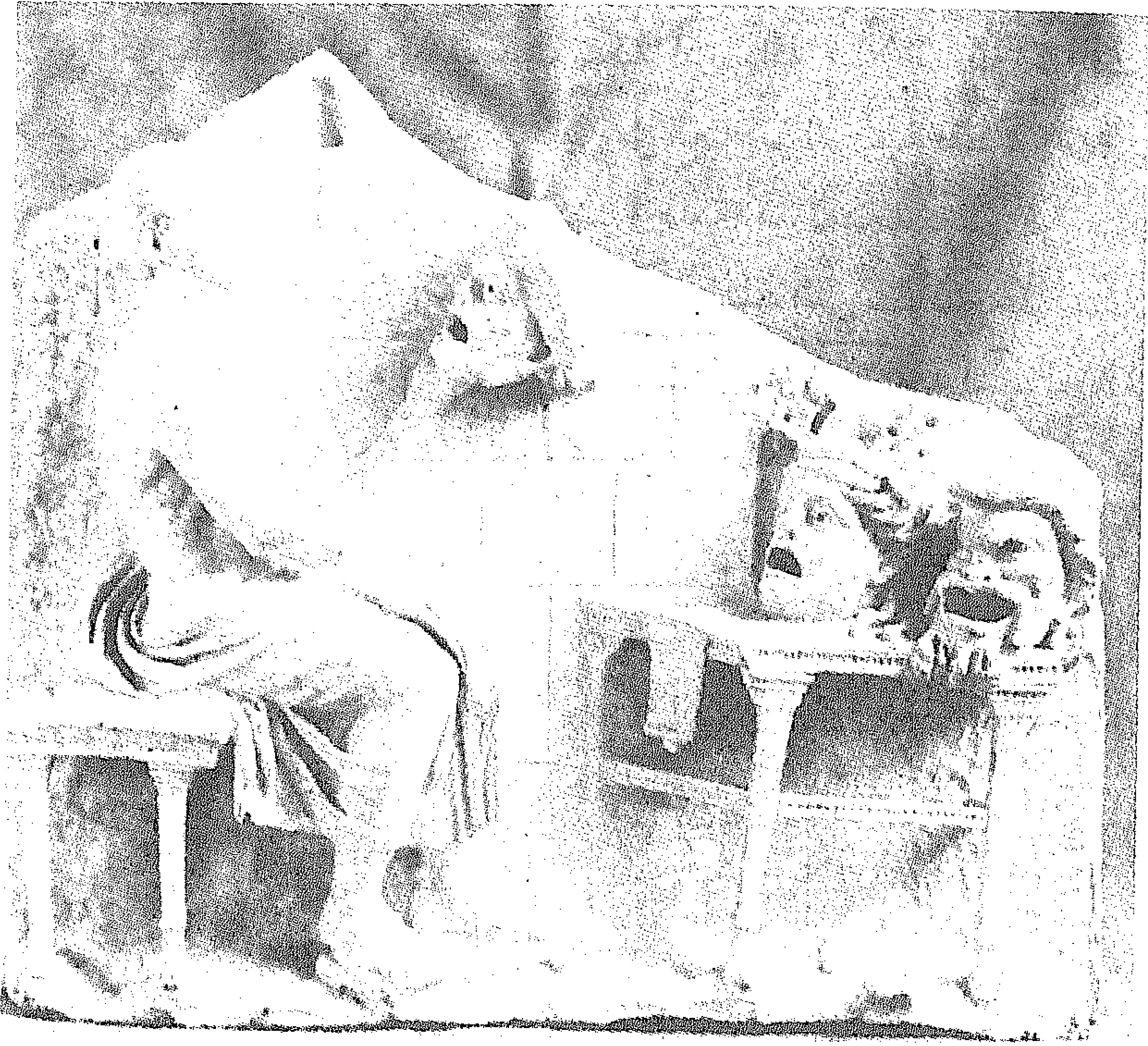
ونعرف الكثير من المنحوتات الصغيرة والرسومات المزهرية التي ظلت سليمة. ولكن لا يوجد في أي مكان وصف للمسارح الكاملة، أو للمشاهد المسرحية أو تحركات الجوقة. ونحن لا نعرف أكثر من وقائع هزيلة عن الموسيقى التي كانت سمة هامة للكوميديا المبكرة.

بالمقابل ثمة فجوة في معرفتنا الأولية للشكل الأدبي للكوميديا بعد ارستوفانز، إذ لم تصلنا نصوص كاملة. ولاكثر من نصف قرن ازدهر نمط انتقالي يقال له أحياناً «الكوميديا الوسطى». في هذا الزمن صارت المسرحيات محلية ومتهورة- وأقل اهانة. وبينما يسخرون من الرجال حسبما تراهم عين العامة، بينما تحاكي الحركات الاجتماعية والسياسية محاكاة ساخرة، فان الحياة العائلية وحياة الشارع هي التي قدمت المواد الكوميدية، والشخصيات النمطية التي سنلقاها في عصور النهضة كانت قد ظهرت: كالطفيليين والآباء النزقين والعبيد الأذكياء والمرأة القوادة والساذج الريفي. وقد تراجعت الجوقة إلى أدنى وضع، كما ان الفاصل والمناقشة والبارابسيس (خطبة المؤلف) اقتطعت من الاطار المسرحي، وبهذه التغيرات طبعاً تلاشى الجمال الغنائي للكوميديا الارستوفانية الحقيقية. واختفى أيضاً ما يمكن تسميته عناصر الباليه الساخرة. لكن الكوميديا اغتنت بالاستمرارية الدرامية والعقدة المركبة والاهتمام الانساني. لكن الأقنعة الغروتسكية والهزلية القديمة انتهت.

ميناندر، الدرامي الاكبر للكوميديا الجديدة، الذي عاش من ٣٤٢ الى ٢٩١ قبل المسيح، بلور الكتابة المسرحية بطريقة جديدة. لقد التقط الكوميديا الوسطى عندماتخلى عنها كتابها التسعة والثلاثون المجهولون تقريباً، لكنه اكتسب شيئاً ما أيضاً من التراجيديا اليوربيدية. انه شخصية ضخمة في المسرح اليوناني المتأخر.

أنت تذكر ان يوربيدس انزل التراجيديا من أقاليم الآلهة والأبطال الأسطوريين إلى ما يهم العاطفة الانسانية. كانت الكوميديا الآن جاهزة لأن تتخلى عن مبالغتها القديمة وفرحها غير المسؤول، فلجمتها شكيمة القصة الانسانية

الموحدة. لقد صنع ميناندر مسرحيات تعالج حقاً الحياة اليومية الواقعية، وقد تكون الشخوص ماتزال نمطية أكثر منها كائنات بشرية فردية، لكنها انماط يمكن ان تلقاها في كل زاوية، وصارت صناعة الحبكة فناً، بل قدمت أيضاً شيئاً من العاطفة والحنان. باختصار كانت هذه خطوة واسعة جدا نحو «كوميديا الشخصية» الحديثة.



المسرحي اليوناني ميناندر يختبر الأقنعة. من مرحلة الكوميديا الجديدة
(نقش رخامي في متحف الفنون بجامعة برنستون)

ومع أن الأسماء الاربعة والستين لكتاب «الكوميديا الجديدة» معروفة، فانه لم يبق نص مسرحي. وتتفق التقارير ان ميناندر كان أبرز الممارسين. لقد حقق شهرة أوسع من تقليد الرومانيين بلاوتوس وتيرنس لكوميدياته التي تركت لنا أو

تعديلاتها. ومن هذه الكوميديات حصلنا على معظم معرفتنا بالكوميديا الجديدة. والباحثون دائماً يأملون ان يكتشفوا نصا لميناندر في رمال مصر أو في قبر يوناني[1]. فإن كان الأمر هكذا فقد نجد ان ارستوفانز ليس أعظم الأسماء قاطبة التي نتذكرها من المسرح الكوميدي اليوناني.

❊ ❊ ❊

والكوميديا الرومانية وان اتخذت شكلاً أدبياً دائماً، إلا انها لم تكن أكثر من انعكاس أو احياء للانماط اليونانية مع قليل من العناصر الوطنية فقط، وانها لمسألة مطروحة فيما اذا كانت الكوميديا الاكثر «جدية» قد نفذت بعمق في عواطف الشعب الروماني. فالاشكال الشعبية حقاً كانت تلك التي نصطلح على تسميتها «الخشنة SLop-Stick » من دون استمرار وبلجوء أساسي لمشاهد التهريج العنيف والنكات الفجة والتزحلق بقشور الموز. يبدو من الاجدر اذن ان نعود إلى مصادر الهزلية (الفارس) الشعبية، قبل ان نبحث عن الكوميديا الرومانية الحقيقية.



ممثل كوميدي يجلس على مذبح. شكل برونزي يوناني/ روماني. ويحتمل انه يمثل شخصية في مسرحية لبلاوتوس في القرن الثالث قبل المسيح (في متحف الفن بجامعة برنستون)

ومع ان الرابطة قليلة بين الدين والدراما في روما في أي مرحلة معروفة، فان أول تقديم للممثلين في المدينة حصل عام ٣٦٤ قبل المسيح، كمحاولة لاستعطاف الآلهة الذين عاقبوا الشعب فسلطوا عليه الطاعون. وقريبا من اتروريا تطور شكل للدراما من طقوس شعب زراعي تكرم آلهة زراعية في موسم الحصاد وزمن قطاف الكرمة، او من المهرجانات الاحتفالية للزواج والولادة.. الخ. وقد جارى الاتروسكانيون التقدم الاثيني من المواكب المقتصرة على الغناء والرقص الى الاستجابة الارتجالية ومن ثم انفصال الممثل او الممثلين عن الكتلة الرئيسية للمحتفلين.

والشكل الأقدم من الشكلين الاتروديين المميزين، عرف باسم الاشعار الفيسنية ربما لا يكون هناك اكثر من اغنية واحدة اول الامر لكنها تطورت الى نوع من المسرحية المضادة مع فرصة قوية لتوليد حوار ودعابة ومزاح. كانت على شكل تسلية هزلية شبه مرتجلة، موسعة عما كانت تقدمه مجموعة المعربدين. وكلمة «فيسينين» كما يرى بعضهم جاءت من «فيسينيوم» وهو اسم قرية اترورية حيث نشأت التسليات، أو كما يرى آخرون جاءت من كلمة «فيسيموم» وهي رمز قضيبي. فاذا قبل المرء الرأي الاخير فان هناك توازياً ملحوظاً للبدايات الدرامية في أثينا. وفي رأى بعض الباحثين كانت الاشعار الفيسنية «خطوة» عارضة فقط على طريق العرض المسرحي الكامل، فقد كانت انواعا خاصة من التسلية تطورت لعلاقتها بطقوس الزواج. والزفاف طبعا قدم مزيداً من المواد للكوميديا عبر العصور أكثر من أي موضوع آخر- واني اقول هذا بكل جدية، مستشهداً بالكوميديات على خشبة المسرح. وقد تكون اثارت في اتروريبا قصفا صار منظما فوجد نفسه وقد وضع في أشعار، فغني على شكل ردات، وبهذا أسهمت في مجرى التطور الدرامي الحقيقي. دخل هذا الشكل فيما بعد إلى روما وغدا شكلاً خليعاً بذيئاً حتى اضطرت القوانين ان تقمعه.

إلا انه أثناء ذلك وجدت التسليات الاتروسكانية الأخيرة المعروفة باسم «ساتورا» هوى لدى الشعب الروماني فشكلت الجسر الحقيقي للبدايات الدرامية. وربما قيست أساساً على «الأشعار الفيسينية» ولكن مع بعض العلاقة أيضاً بالقصة

الكوميدية التي تتلى، كانت الساتورا النمط الدرامي الحقيقي الأقدم الذي تطور في التربة الايطالية. الا انها لم تكن الا ذات حبكة صغيرة، فتمثل مشاهد أو سكتشات ضاحكة بالأداء الشعري وتعرض مع الرقص والموسيقى. ولم يكن الشكل حتى الآن بعيداً عن تلك الاحتفالات في قطاف الكروم: واسم ساتورا ذو علاقة مع احد مترادفات «كامل». وعرف الممثلون باسم «استري» التي عن طريق الكلمة اللاتينية استريونيس قدمت لنا كلمتنا المتداولة الآن هستريونيك (تترجم هذه الكلمة إلى: تمثيلي - المترجم).

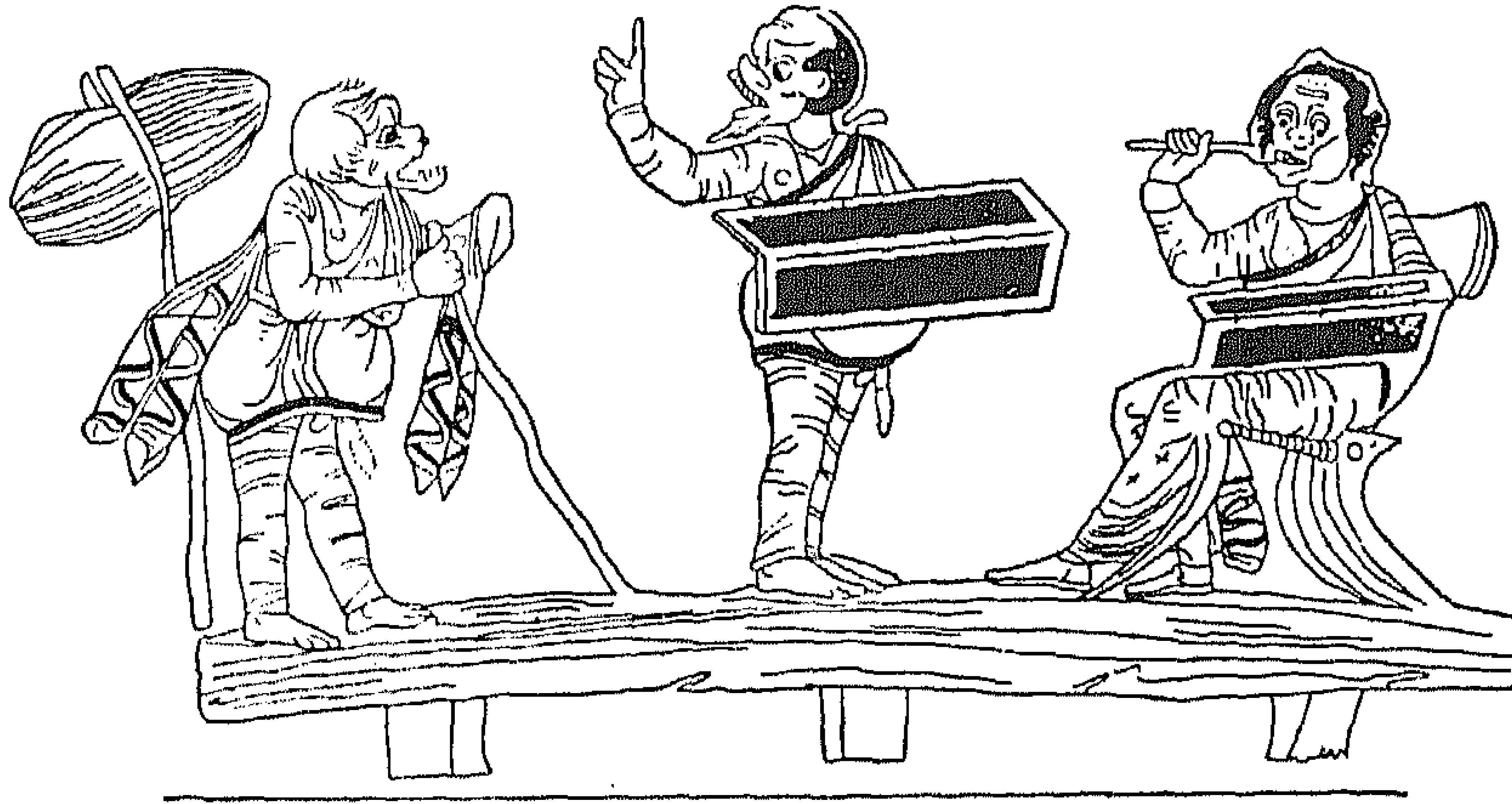
عندما استقدم الرومان فرقة ممثلين اتروسكانيين إلى مدينتهم عام ٣٦٤ قبل المسيح شادوا لهم سيرك مكسيموس، أول خشبة رومانية، وربما كان فقط تسلية من رقص وموسيقى أو ربما كان عرضا للساتورا (بلسان غير مفهوم) التي أضيفت لضيفت إلى اللودى روماني أو ألعاب المدينة فظهرت عندئذ الكوميديا الشعبية الاصيلة. والاتروسكانيون ما زالوا شعباً يجري النقاش حول اصلهم، وبذلك قدموا للرومان غير المثقفين وقتها النشاطات الدرامية الاولى، بالإضافة إلى تقديمهم هبات في تلك المرحلة مثل البناء المقنطر والتماس مع اليونان والشرق. وقد عرف الرومان منذ أمد طويل، قبل عهود الجمهورية كيف يستعيرون ويستفيدون من الاتروسكانيين: فكان لديهم ملوك اتروسكانيون لمدة قرن، وانهوا تلك السلسلة من الملوك عندما صارت روما من القوة بحيث استطاعت ان تقف في وجه أعدائها، فتشربت بعض المعرفة ان لم يكن التذوق للفنون حتى عندما لم يثقوا باللهو والثقافة الاتروسكانية.

التسليات التي كان معظمها بديلاً عن كوميديا الشعب في روما نفسها، والتي سوف تستمر طيلة العهد الجمهوري والامبراطوري ولا تنتهي إلا في الظلام الذي حل أخيراً على روماالمنحطة هي الميمي mimi والبانتو ميمي pantomimi. وكانت الميموس mimus - وقلما عادلتها كلمتنا مايم mime - شكلاً تجميعياً فيه يلتقي السكتش الفارسي ذو الحوار الذي كان يرافقه الرقص والاغاني، مع تزيينات اكروباتية وغيرها حسب المناسبة. ويبدو موضوعها دائما مأخوذاً من الحياة المنحطة

(وكل المصادر تستخدم هذا المصطلح) وله حبكة معينة ومع الوقت ظهرت شخصيات مبتذلة مثل الطفيلي والوغد. وربما اعتبرت الميموس تطوراً رومانياً محلياً وان لم تكن عناصرها موروثة من الساتورا فقط، بل من شكل آخر مستورد يسمى الاتيلانيا atellanae ولاشك انه من الواردات التي دخلت بالمصادفة لعروض من المستعمرات اليونانية في صقلية، ومن أقصى الجنوب الايطالي- وهي أمكنة سرعان ما صارت أجزاء من الامبراطورية الرومانية.

أما الهزليات الاتيلية الريفية، واطلق عليها هذا الاسم لانها جاءت الى روما من اتيلا من كامبانيا، فهي من بين أعظم الأنماط المحددة تماماً في كل الترتيب المذهل للكوميديا الشعبية، وبرزت كماهد للشكل النهضوي. كانت هذه الهزليات تعالج معالجة موجزة الحياة الريفية، كما كانت الحبكات ذات طريقة محددة والممثلون ينخرطون بحرية في الارتجال. وكانت المسرحيات شعبية بشخصياتها المبتذلة، الزوج أو الأب الغبي والشره والوغد. . . الخ- وهنا أيضاً نصادف بوضوح النماذج التي صارت من شخصيات «الكوميديا ديلارتي» في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، ومثل ممثلي الكوميديا وضع الهزليون الاتيلانيون الاقنعة على وجوههم. وقد انتشر هذا النمط بشعبية في روما، من القرن الثالث فما بعد، احياناً على خشبات مسرحه الخاص، ثم في أعقاب الدرامات ذات الطراز اليوناني، الى ان طردته الميموس التي نشأت عموماً منه. ولكن قبل ان أدلي بآخر كلمة من كلماتي في الميمي والبانتوميمي دعني أعود واسرد المزيد عن الكوميديا الأدبية المبنية على النماذج اليونانية، التي شقت طريقها بين الفارسات الشعبية المبكرة والنصر النهائي للميموس والبانتوميموس والمنظورات المسرحية، ويجب على القارىء ان يضع في ذهنه انه طيلة العصور كانت الكوميديا الأشد فجاجة هي الاكثر طبيعية وهي التي تعاظم تقديرها جدا في روما. ومن دون ان تترك أي آثار لادب درامي كانت ماتزال، باسسها الخاصة، هي الاكثر قوة وتطوراً من الدراما الأدبية التي بقيت من بلاوتوس وتيرنس.

عندما غزا الرومان كارنتوم اليونانية عام ٢٧٢ قبل المسيح فتحوا الطريق لدخول الدراما اليونانية الحقيقية إلى عاصمتهم. فلم يكن ثمة بعد مسارح رومانية: الفارسات الشعبية كانت تقدم على خشبات مسارح تبنى مؤقتاً. (لابد من مرور قرن بكامله قبل بناء أول مسرح كامل في روما، فكانت الصالة وخشبة المسرح تصنعان وقتها من الخشب من أجل الاستخدام المؤقت). لم يكن المشاهدون «مثقفين» في تلك الأيام، فرومان ذلك العصر كانوا عمليين ماديين محاربين معدومي الخيال، مع خصائل مدهشة من الشجاعة والمغامرة وحس الاستقامة والعدالة (عندما لا تتعارض هذه مع الوطنية والغرور) ولكن من دون أي تذوق للثقافة العلمية ولا للفنون ولا للتهذيب الشخصي. لكن المؤثرات اليونانية طفقت تتدفق بمد قوي وفي ٣٤٠ قبل المسيح أضيف إلى مهرجان اللودي روماني عرض لتراجيديا وكوميديا من الطراز اليوناني، وفي تارنتوم عدلت الاحتفالات الديونيسية وفقا للاحتفالات في أثينا، وكان المؤلف/ الممثل قادراً على تقديم الطرائق الأثينية الصحيحة. من ذلك الزمن وما بعد كانت العروض المسرحية جزءاً من مهرجانات العيد فانسجمت الدراما الأدبية الرومانية مع الأشكال اليونانية.



مشهد كوميدي على خشبة مصطبة (من رسم على مزهرية)



مشهد كوميدي على خشبة مصطبة (من رسم على مزهرية)

عندما قدمت أعظم المسرحيات الاغريقية، وقد بلغت الآن من العمر قروناً، حتى في ترجمتها أو تعديلها كانت روعتها وقوتها كافيتين لان ييأس الدرامي المبتدىء من خلق أشكال جديدة للسرد حتى وان كانت له أعظم حرية في الموضوع وفي ظروف العرض. على أي حال اختار ان يقلد اليونان. وقد رأينا من قبل كيف اضعف كتاب التراجيديا في روما المسرحية بأن اخطأوا في اتخاذ الخطابة بدلاً من العاطفة وفي تحويل النمط اليوربيدي إلى ميلودراما والاساءة لقيمته. فكتاب الكوميديا الذين اتخذوا «الكوميديا الجديدة» اليونانية نمطاً لهم، حطوا منها ولكن ليس إلى درجة سيئة تماماً، بل تركوا قليلاً مما هو مشرق وأصيل أو روماني الأرومة. ومن بين عشرات الأسماء المعروفة للدراميين الرومان، لا نذكر الا سنيكا وحده لارتباطه بالتراجيديا، وبلاوتوس وتيرنس لارتباطهما بالكوميديا. وما بعد النمط التيرنسي من الكوميديا الأدبية- فابيولا توغاتا -مع انها أكثر محلية في مادتها، سارت في طريق مهمل إلى موتها المبكر.

وشخصيات المسرحيات اللاتينية لتيرنس وبلاوتوس كانت شخصيات يونانية صريحة، فهم يفسرون على انهم اغريق يرتدون الملابس اليونانية وكان المشهد عادة في أثينا. ولكن بالاستفادة من انفصال المسرح عن الدين وبمراقبة الحياة بمزيد من الاستقلال نجح بلاوتوس في إضافة شيء من القوة الرومانية وعذوبة الحوار إلى الحبكات اليونانية المستعادة. وقد يتوقع المرء ان يخضع بلاوتوس وتيرنس للمطلب الشعبي في الضحك الخشن والفارس في تعديلاتهما المسرحيات اليونانية. لكن كان هناك فاصل مميز في روما القلة التي في القمة والجماهير التي تحت، في الثقافة كما في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية. فالدراميون «الادبيون»، وقد قاوموا ضغط الجاهير المطالبة بالنمط الرخيص جدا من الكوميديا، استمروا في تقليد الأصول اليونانية، من غير ان يضيفوا أول الأمر أي شيء محلي او شهواني او تأملي رخيص. كانت هناك حريات في الكلام والاقرار الصريح بحقائق الحياة، تجعل مسرحياتهم متذوقة خلال القرن التاسع عشر المهذب، ولكن هذه المسرحيات اذا قورنت بالميمي والبانتوميمي ظهرت نقية كالثلج المندوف.

ولد تيتوس ماسيوس بلاوتوس في عام ٢٥٤ قبل المسيح، قريباً تماماً من الزمن الذي كان فيه الدراميون الرومان الأوائل قد تخلوا عن الترجمة المحضة والتعديل إلى مزيد من المحاولات الجادة لكتابة مسرحيات لا تينية (لكنها ماتزال تتبع النموذج اليوناني). وسرعان ما اشتهر كأول كاتب كوميدي روماني هام، والوحيد في ذلك الزمن. وتصل مسرحياته الباقية إلى العشرين عداً من أصل مئة وثلاثين مسرحية. مسرحية أو مسرحيتان من تلك المسرحيات مألوفة لأي طالب جامعي وصل إلى مقرر اللاتينية: وقد حققت مسرحيته «الميناخمي» (أو التوأمان) شهرة عريضة كنمط احتذاه شكسبير في «كوميديا الاخطاء».

بلاوتوس (الاسم يعني «القدم المسطحة») مدين لميناندر ومن تلاه من الدراميين ديناً لا جدال فيه بسبب غياب الأصول اليونانية. ولكن المؤكد انه مع ان الكاتب المسرحي الروماني أبقى حتى على مشاهد النماذج الأثينية وملابسها فانه أضاف الشيء الكثير من الحياة عن طريق اللون المحلي من الطراز والسلوك والخصال اللاتينية.



ممثل تراجيدي روماني . لاحظ القناع الذي خلعه للتو .
(صورة اليناري عن جص روماني موجود الآن في المتحف الوطني بنابولي)

تدور «التوأمان» في ابيدامنيوم . سرق أحد التوأمين وربي بها في طفولته ، شب وتزوج وورث ثروة . وقدم الآخر إلى المدينة جاهلاً اخاه ، الذي كان قد تغير اسمه وتسمى باسم الصبي المفقود . وبهذا صار التوأم المحلي والتوأم الآخر يطوفان المدينة ذاتها . أحدهما تزوج امرأة فتخاصم معها ، وهو الآن يخرج لزيارة محظية ، حاملاً إليها رداء من ملابس زوجته . في هذا الوضع يحضر التوأم الآخر ، فترحب به المحظية ترحيباً حاراً وتوبخه الزوجة . وينبع الضحك أساساً من وضع التوأم المحلي عندما يضبطه الآخر مع المحظية والزوجة ، بمساعدة شخص طفيلي نمّام ،

وطبيب استدعي لفحص سلامة عقله . . . الخ . والتعقيد يعقب التعقيد إلى ان يتلاقى التوأمان ويسعدان بمعرفة كل واحد للآخر .

من قراءة هذه الكوميديا ذات الفصول الخمسة تبدو بسيطة وواضحة، ويمكن استنتاج القيم الحقيقية التي فيها فقط من الاحتفاظ بالذهن بصورة لممثلي الفارس الماهرين المنسجمين الذين يتلبسون مزايا الشخصية والمواقف بنبض من الحدث السردي والحيل المسرحية و«البزنس». وذاك هو ما يتوقعه تماماً في عصر لم تكن هناك صالة اذ كانت خشبات المسارح هي مصاطب الشارع وكان المشاهدون من العاطلين عن العمل في الشوارع أو كانوا حشوداً متدافعة نحو «الألعاب» أو الأسواق. ولكن لنعط بلاوتوس حقه الكامل :. ابتكار أو تعديل الاطار من أجل هكذا ممثلين وصنع حوار بعد حوار من النمط الأدبي التقليدي، من دون اعاقة الحدث، انما هو انجاز مميز وله كثير من الفضل لأنه عاش في زمن كانت فيه اللغة اللاتينية ما تزال في طور التصنيع، فساعد بكوميدياته حقاً على بلورتها في شكلها الأجمل. وربما كان الاكثر أهمية بالنسبة إلينا انه هو نفسه كان ممثلاً- وفي أرجح الاحتمالات كان أيضاً «مخرج» مسرحياته. من هذا يمكن ان نعرف لماذا كان بلاوتوس أكثر ديمومة من تيرنس على خشبات المسرح التالية- مع انه أقل منه تدريساً في المدارس.

زهاء عام ٢٠٠ قبل المسيح جيء بأسير إلى روما اسمه ستاتيوس كاسيليوس، يصنف أحياناً باعتباره الدرامي الهام الثاني، ولكن لم يبق نص من نصوصه. الاحرى ان يكون بوبليوس تيرنتيوس أفير، وهو مواطن قرطاجي ولد قبل موت بلاوتوس بسنوات (١٨١ قبل المسيح) هو الذي يقرن بلا خلاف مع بلاوتوس في أي مراجعة لكتابة الكوميديا الرومانية. بقيت ست مسرحيات من مؤلفاته، مع انه لم تصل إلينا مسرحية كاملة منها أو حتى أصلية . لقد عاد إلى الكوميديا الاتيكية وأخذ منها بحرية ما احتاج إليه، وبالأخص من ميناندر. لكنه حلقة بين الكوميديا اليونانية والكوميديا الحديثة، اذ جعل شكل المسرحية أكثر دقة وأضاف سهولة معينة

على الطريقة. وحيث يعتبر بلاوتوس حرفياً متخلفاً عن ميناندر، فهو أقل اهتماماً وأكثر قوة، وان كان أشد حيوية، فقد اهتم تيرنس بنقاء المسرحية وبجعل الشخصية انسانية.



ممثلون مقنعون على الخشبة الرومانية على جدار الخشبة المزين تزييناً نافراً
(منقول عن نقش خفيف معاصر)

كان تيرنس عبداً لكنه اعتق مبكراً. وفي عمر الصبا حظي فجأة باهتمام الدوائر الأدبية في روما لدى قراءة مسرحيته الأولى «اندريا». إلا ان حياته الأدبية فيما بعد كانت متفاوتة. شغف بالكمال اليوناني، في زمن رديء، فالصقت به تهمة الانتحال، ويعتقد انه هرب من روما إلى مثله الأعلى أثينا، وتوفي في أركاديا لحزنه على فقدان مخطوطاته.

انه بمعنى من المعاني خارج الزمان والمكان. فاللون المحلي غائب عن كوميدياته غياباً ملحوظاً. افريقي الأصل روماني الظروف، كل هدفه ان يحيي شيئاً من روائع اليونان بلغة لاتينية جديدة. والرقة والصفاء والاسلوب كانت غاياته. بلاوتوس سلم بالكوميديات اليونانية الجديدة باعتبارها اطاراً جاهزاً لكوميديا الفارس التي تلائم الجماهير الرومانية. وقد حافظ تيرنس بكل احترام على كل ما يستطيع المحافظة عليه من مزايا ميناندر في اللاتينية الأدبية الرفيعة. ونصوصه الموزونة المشرقة سجلت أقدم انجاز شعري لاتيني مع جمال اسلوبي. كان مبدعاً أدبياً بالمعنى التقني السطحي من دون أي أصالة داخلية. ربما كان أهم انجاز له انه حافظ بصورة غير مباشرة على ميناندر، بنوع من التعديل، وليس على انه قدم ركناً رومانيا نمطياً. ومع ذلك فمن يقول ما اذا كان الشعر الموزون الخفيف الواضح المتدفق ترجم عن اليونانية أو أضافه المعدل الروماني؟ حتى الأقوال المأثورة والأمثال الشائعة في المسرحيات الست- «الحظ يحالف الشجاع» و«كثير من الرجال، كثير من العقول» و«اذ توجد حياة يوجد أمل»... الخ- قد تكون من هذا الطرف أو الطرف الآخر (أي من المعدل الروماني أو من اليونان- المترجم). على أي حال فإن مسرحيات تيرنس المكتوبة كانت أقل من ان تعجب المشاهدين الرومان. هذا الفن النّيق كان رقيقاً جداً بالنسبة لعصره.

وكمثال على التقدم الذي تحقق في هذا العصر فيما يتعلق بالحبكة الانسانية الحديثة، لابد ان يستشهد المرء بمسرحية «الخصي» أشهر مسرحيات تيرنس. مكان الكوميديا (كما هي العادة) في مفترق طريق، مع بيت في كل جانب، الأول يخص تاييس، محظية «من الصنف الممتاز» والثاني يخص والد عشيقها المفضل فيدريا. تحاول تاييس حماية فتاة كانت قد ربتها، واختطفت منها وبيعت أمة ولكنها تعاد الآن كهدية من تراسو، وهو جندي عجوز ومعجب غير مرغوب فيه.. وفي الوقت نفسه يهديها فيدريا خصياً. لكن شقيق فيدريا الأصغر الذي وقع في حب الفتاة، يحل مكان الخصي، فيعمد إلى النظر اليها وتوفير ظروف اغرائها. كل الخطط تبدو

الآن وقد تهشمت، أي ان تثبت تاييس ان الفتاة ليست أمة بل ولدت حرة، وبذلك يتزوجها مغريها، بينما فيدريا يطرد تراسو ويجعل تاييس تحت حمايته، ويترك الجندي العجوز المتبجح في الحلقة السعيدة شريطة ان ينفق على تسلياتهم كلها.

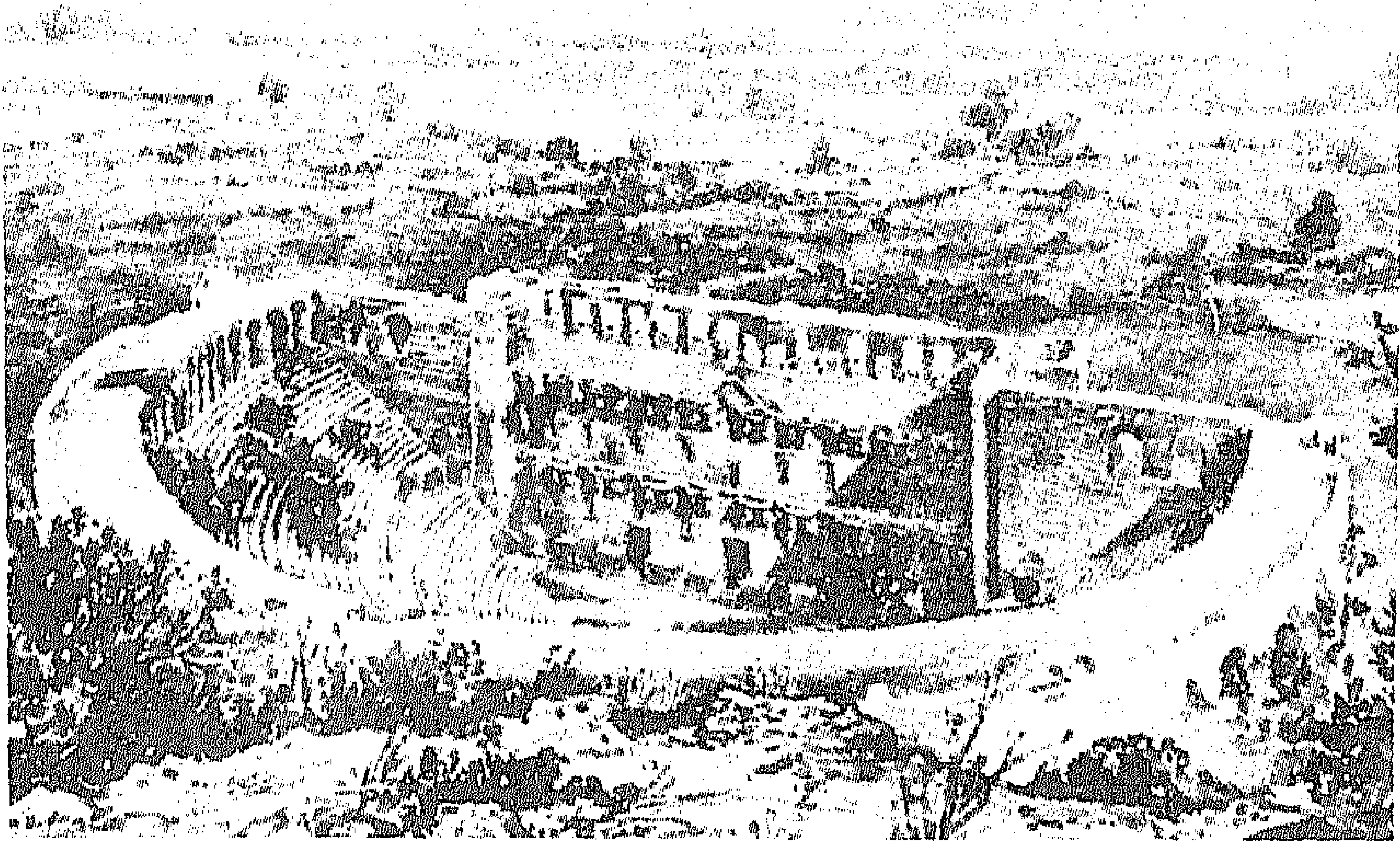
من الواضح ان هذه خرافة تخللتها علاقات انسانية أكثر من المعتاد. وثمة قليل من رسم الشخصية ومن المهارة ولو من النوع الخفيف. انها مؤشر على ابتعاد تيرنس عن الخشونة الجارية، حتى ان منظر انتزاع الفتاة عولج برقة. لكن الشخصيات المبتذلة كالطفيلي والجندي والأب الحشري تتدخل في الحدث وخارجه. كان ينقصه ضخامة حدث بلاوتوس والحدث المبتذل، وعلى الرغم من العلاقات الحرة التي تدل عليها الحبكة فان الكوميديا تصبح «نقية».

الفترة التي ازدهرت فيها كتابة الكوميديا اللاتينية- وربما حملنا الكلمة الشيء الكثير جداً- استمرت أكثر من مئة سنة ٢٥٠- ١٥٠ قبل المسيح. فقد استمرت مسرحيات بلاوتوس وتيرنس (الذي توفي صغيراً جداً ١٥٩ قبل المسيح) في عروض بالمناسبات حتى عصر اوغسطس، وبشكل استثنائي في عهد الأباطرة المتأخرين. إلا ان نوع الكوميديا الذي يكون جاداً في الفكر والقيم، والذي استمر في النصوص المكتوبة قد اسقطته عن خشبة مسرح الفارس FARCE والمنظورات المسرحية مئة سنة بعد ولادته- أو بعد تقديمه.

* * *

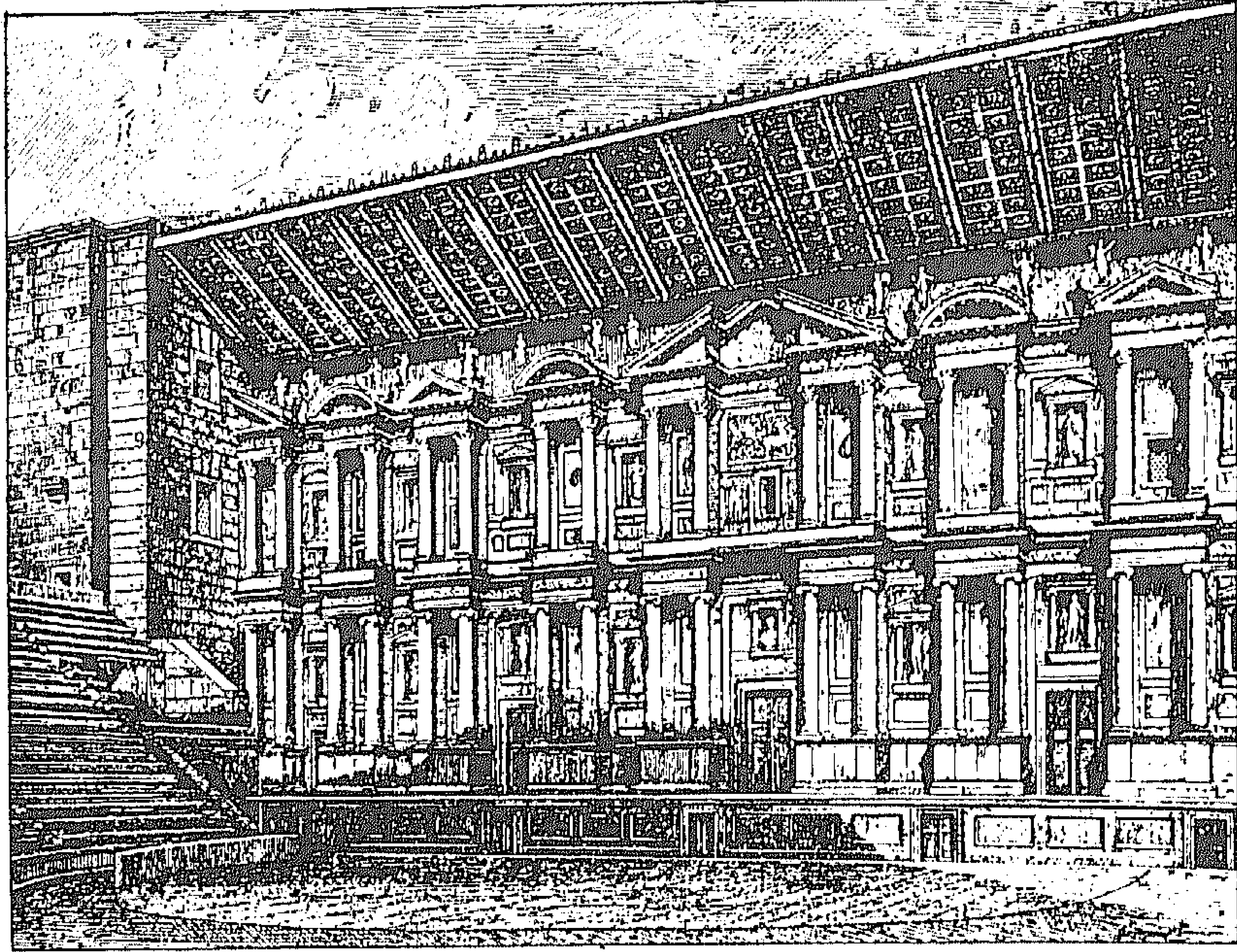
اختفت الجوقة في الكوميديا الرومانية/ اليونانية. لذلك يمكن للمرء ان يتأكد ان المسرح لم يتابع البنية اليونانية القديمة التي تكون فيها الأوركسترا ومكان الرقص سمة أساسية. فالشكل الدقيق لدراما التمثيل الروماني الأخير معروف، فقط من الأمثلة المدمرة جزئياً والباقية حتى اليوم. ولكن لم تكن ثمة مسارح مستمرة في روما أيام تيرنس وبلاوتوس. وبعد موت تيرنس بخمس سنوات فعلاً وضع حجر الأساس للبدء ببناء مسرح، وعندما اكتمل نصفه هدم بأمر من مجلس الشيوخ لاعتباره خطراً على التربية الذاتية الصارمة القوية التي كانت الحكومة تحاول

الاحتفاظ بها للمواطن الروماني. وكان قد صدر قانون في وقت مبكر انه لا يجوز بناء مقاعد صالة في روما، حتى لا يجد المتفرج على المسرحية نفسه مستريحاً جداً. على أي حال، رغم محاربة كاتو العجوز لكل شيء يوناني، لكل شيء يشم منه رائحة التدني الذاتي، لكل شيئ جديد، لكل شيْء متخيل، انحدر الرومان نحو أشكال أسوأ من الملذات، نحو حب الظهور ونحو فن من النوع الاستعراضي الخفيف.



المسرح الكلاسي الذي انتعش كثيراً في أوائل القرن العشرين هو ذاك الذي في اسبندوس (من لانكورونسكي)

على أي حال كان المسرح الروماني لتلك الفترة أساساً خشبة ومكاناً للنظر، بينما المسرح اليوناني تشكل حول حلبة الرقص. فالراقصون والممثلون الاتروسكانيون كانت لهم خشبات مسارحهم فالفارسات التيلانية مثلت على مصاطب، وقد يكون حتى التأثير الايطالي هو الذي أدى إلى دخول خشبة المسرح المرتفعة إلى دور التمثيل الاغريقية المتأخرة. بالتأكيد كان مسرح مصطبة ذاك الذي كتبه تيرنس وبلاوتوس.



اعادة تركيب جدار خشبة المسرح المزينة للمسرح الروماني في اسبندوس (من رسم لينمان)

بدلاً من ان نحاول بالتفصيل تحليل مسرح بلاوتوس وعرضه وجمهوره، حيث لا دليل كاملاً متوافر، لنعد إلى مسرح العهد الامبراطوري. انه حقاً أكثر تجسيداً للرومان. ربما تذكرنا مسرحياته بمسرحيات يوربيدس وميناندر، ولكن وجد كتاب المسرحية ان من الافضل الهبوط بالدراما الى ذوق العامة الذين يحبون المنظور، فبنيت المسارح على غرار المعابد والقصور في عاصمة العالم الساحرة، وجمهور المتفرجين- لابأس، دعنا نعرض الصورة التفصيلية الكاملة:

لم يعد سكان روما ذلك العرق الشجاع المعتدل العملي من المواطنين/الجنود، الذي تدرب أولاً على الشجاعة والاستقامة الشخصية وحب الدولة التي دفعت المدينة الرابضة قرب التيبر إلى طريق غزو العالم. منذ أمد بعيد صارت السلطة القديمة متفككة وصارت الشخصية ضعيفة والقيود المفروضة على الرفاهية

خففت أولاً ثم تلاشت. فالقسوة الضرورية للفتح انقلبت إلى ظلم في الحكومة وفي المسرات وفي كل نضال الانسان ضد الآخرين. فالفساد والجشع بين الحكام يتنافسان مع الوضاعة والتزلف في الكتلة الكبيرة للعامة.

الفئة القليلة من العائلات الوطنية العريقة اخذت تتناقص بسبب القرون التي مضت في الحروب المخيفة، ولا تقل عنها دماراً الحروب الأهلية في روما. وطنيون جدد صعدوا من صفوف الطبقات الدنيا، بل حتى من المعتقين الذين لم يمض زمن طويل منذ ان كانوا عبيداً. وتقاطر المغامرون إلى هنا من كل المدن التابعة لروما. والأرومة القديمة التي حصرت كل الامتيازات لنفسها وكل الثروة مع احتفاظها بالفضائل والديسبلين (النظام الصارم في التربية- المترجم) كانت قد انقرضت. فكان في القمة عشاق اللذة الفاسدون الرعناء. وقد نفذت الشرور القديمة في كل مكان والشرور الجديدة جرى الترحيب بها. الديْن يتقيدون به تقيداً خرافياً- لا يتذكرونه الا كعذر للعطل أو يتذكرونه فجأة كشيء يلجأون إليه بعد حلم سيء أو عاصفة رعدية. على أي حال كان معروفاً ان الآلهة متسامحة بهذا التحلل والرغبات التي يرغب الانسان ان ينغمس فيها. وكان الرومان قديماً ومن دون قوانين زواج يمارسون الزواج الأحادي والاعتدال الجنسي كجزء من الحياة المنظمة تنظيما جيدا والطريق الواضح الى السعادة، فصار الاختلاط الآن غير مستهجن. والمسرح في عصور الفساد يجعل عدم الثقة موضوعه المفضل، فقدم القوادين المتهافتين على الشهوات الجنسية بكل صراحة وصفاقة.

ولفترة من الزمن وضع اوغسطس قيصر حداً للفوضى والنهب والفساد المستشرى. لقد اعاد النظام والقانون والعدالة بمعنى ما. وقد وضع حداً للجمهورية باعلان نفسه انه هو الدولة. واراد ان يستعيد كرامة روما بانصاب جديرة بعاصمة امبراطورية عالمية. فبنى او جدد ما لا يعد ولا يحصى من المعابد والباسليقات والأبنية العامة من كل صنف. وكانت هذه الاعمال هي الأكبر والأضخم من أي أعمال سابقة معروفة، فارتفعت العبقرية الهندسية الرومانية إلى السماء. لكن الزينة كانت من اليونان فجعلت هذه الاعمال أبهى وأبرز وأرفع جمالاً. وقد

استحضروا الرخام الملون من كل الاصقاع، والترافرتين السميك والجص الملون فقامت تماثيل البرونز والموزاييك الثمين والزخارف المطلية بالذهب وأقواس النصر والنوافير والبحيرات والمتنزهات. ويفتخر اوغسطس انه نفسه اعاد بناء مسرح بومبي الرائع وانه بنى من الحجر مسرحاً على شرف ابنه المتبنى مرسيلوس(١) وانه شجع بالبوس على بناء مسرح. وتلك الأبنية كان يلحق بها ميدان سباق خيل ومسرح نصف دائري وسيرك ونوماخيا (حوض صناعي تجري فيه معارك صورية بين السفن وحوله مقاعد المتفرجين- معجم وبستر الكبير).

حاول اوغسطس ان يستعيد الشخصية القديمة حتى عندما كان شاعره هوارس يتحسر على المسرات الريفية البسيطة المفقودة. لقد أوقع اوغسطس عقوبة النفي المؤبد على ابنته جوليا عندما وجد انها لا تفضل امرأة الشوارع الا قليلاً، لكنه لم يستطع أكثر من استقباح المحظيات النبيلات الاخريات والمفسدين والمنحطين- وثمة في الحقيقة شيء من التساؤل حول مباذله الخاصة. الثروة المفاجئة، وهي اختبار لفرد أو أمة- تدفقت وجرفت كل مقاومة أولئك الذين في الموقع الرفيع في روما، فالثروة والملذات التي تبتاعها تأتي اولا ثم تعقبها الآثام المعسولة الكالحة. والعامة من تحت يسرقها الناس والكفر بالدين الا عندما يخافون بعض انواع الرقابة، مفضلين الكسل على أي نوع من العمل- العبيد الحقيقيون يقومون بالعمل الشاق- يعيشون قدر الامكان على احسان الأغنياء، متوقعين من أولئك الأغنياء ان يهيئوا لهم التسلية الدورية في المسرح أو الحلبة (مكان خاص بالمجالدين وسط المسرح- المترجم) أو السيرك. وتوزع الحكومة الحبوب، وهي آخر وسائلها للبقاء في السلطة، وتشرع الألعاب والعروض المسرحية، فتدفع من خزينة الدولة العامة للمتعهدين بتنظيم العروض للشعب (نحن بعيدون الآن عن أثينا حيث كانت الدراما دينية، وأولئك الذين يقدمونها هم طبقة نبيلة لها امتيازاتها).

أو ان مواطنين فرديين آخرين يدفعون أجرة عروض مجانية للعامة، كجزء من اظهارهم لثروتهم، أو احتفالاً بالانتصارات، أو حتى الجنازات. والمرشحون أيضاً يكسبون العطف بتقديم تسلية ليوم كامل. بالطبع كانوا جميعا يقدمون «ما

كانت تريده العامة» وهي جملة اتفق في تفسيرها «المديرون» وفقاً لأسوأ عنصر في أي جمهور مشاهدين. وعندما تلاشت الجمهورية في امبراطورية كان هناك ست وسبعون عطلة في السنة مع خمس وخمسين عطلة تمنح لمشاهدة العروض المسرحية. وقد تضخم هذا فيما بعد إلى ما مجموعه عملياً ستة أشهر من العطل في السنة، فمئة يوم ويوم تمنح للعروض الدرامية، وعشرة أيام للمجالدات (الاقتتال حتى الموت في الحلبة- المترجم) وست وأربعون عطلة لسباق العربات.

في احدى تلك العطل، عندما يعلنون عن العروض المسرحية- فلنقل في الوقت الذي كان فيه يسوع الناصري يعظ في فلسطين البعيدة، وهي قطر ليس بعيداً جداً عن الحكم الروماني- دعنا نخرج مع آلاف الرومان الآخرين لنجد انفسنا جالسين في مقاعد مسرح بومبي. ومن احد الوجهاء حصلنا على «بطاقات»، وهي اقراص عظمية صغيرة مختومة برقم المقعد ورقم القطاع. ونهبط ونمر من خلال الفوريوم العظيم، بين صفوف أروقة المعابد والباسليقات الضخمة والنوافير والقناطر والشمس تسطع على الرخام والبرونز والطلاء الذهبي- ونشمخ قليلاً لكوننا جزءا من هذا الرونق والعرض، فخورين ان مدينتنا روما هي الآن أعظم مدينة «فنية» في العالم قاطبة. نلتقي بمواكب: بممثلين يبكرون على المسرح، بعرباتهم وأحصنتهم و«حوائجهم» الاخرى ومئات من الكومبارس، فالكهنة بأرتالهم يذهبون لاقامة الطقوس وتقديم الأضاحي في معبد الآلهة بأدواتهم المقدسة يحملها مساعدوهم بلباس الصلاة، والجوقة- وربما تكون فتياناً وفتيات من منحدر نبيل- تصدح بأناشيد النذور، وموكب الخيول والعربات والمتسابقون بالعربات في طريقهم الى سيرك مكسيموس حيث غداً يتسابقون. وفي كل مكان يندفع الناس إلى الأمام، وقد تزينوا للعطلة واختلطوا بالجند وآلاف الشرطة وضباط «المستعمرات» الرائعين. وهنا المشتركون يحملهم عبيدهم على محفات نفيسة، ولابد ان يقفز المرء سريعاً في الوقت المناسب ليبتعد عن طريق العربات الخاصة التي لا تأبه به ولا بغيره.

ربما ثلاثة مسارح تقدم المسرحيات هذا اليوم- والأغلب هكذا- ولكننا ذاهبون إلى مسرح بومبي. ويجب ان نتذكر ونحن نتهانف ان بومبي استخدم خدعة شرسة لاقامة بناء دار التمثيل هذه قبل جيل او جيلين. فبناؤه كان مخالفاً للقانون، ولكنه شيد معبداً صغيراً لفينوس على قمة صالة المشاهدين التي تكنيكيا صارت الصفوف الملتفة للمقاعد مجرد درجات للمذبح- لكن البناء كله مخصص كمعبد. إلا ان مقاعد المسرح موجودة هناك وذكرها بومبي في دعواته.

يا له من مسرح رائع. ونلاحظ إذ نجلس على مقاعدنا ان المذبح أصغر من مكان المشكاة في الصف المشرع الذي يلف حول قمة «الوعاء»- الواقع نصف وعاء- مع صفوف وصفوف في نصف دوائر آخذة في العرض، وهي كثيرة بحيث ان خمسة عشر ألف منا يجدون مقاعدهم فيه اليوم. وأسفل، في المركز، على المنبسط، مثل نصف الاوركسترا اليونانية الضخمة القديمة وضعت كراسي الشرف، ولكن لا للكهنة أبداً بل لاعضاء مجلس الشيوخ. ان ذلك في الحقيقة سوف يضاف الى العرض فأنت تعرف من هم اعضاء مجلس الشيوخ، انهم اولئك الذين تورموا من السلطة والغنى، فيأتون مع عبيدهم ونسائهم المفرطات في اللباس يتسيّدن به على من حولهن.

لقد تطورت خشبة المسرح من تلك الخشبة الصغيرة المصقولة التي وضعت ذات مرة في سيرك مكسيموس، إلى هذه المصطبة الحجرية الضخمة، بطول ثلاثمئة قدم، يحيطها من الخلف والجانبين جدار بارتفاع الصف الذي حول الصالة، جدار مزين بترف كمعبد أو كواجهة قصر، صف على صف من الأعمدة والأروقة وفتحات للمشاعل مع رخام ملون وتماثيل وحواش مذهبة، وفوقها سطح مزين. والصالة ماتزال مكشوفة للسماء- هذا بناء في الهواء الطلق- ولكن الفصل بين المشهد (السكين وليس السين- المترجم) والمدرج على عادة اليونان قد انتهى، فالمسرح أكثر صلابة وضخامة وتكاملا. لكن أبرز ما نلاحظه هو المزيد من الزينة والمزيد من الاستعراضية مع روعة، يعتقدون الآن انها إضافة مناسبة للدراما. حقا اننا نتذكر إن هذا المسرح الحجري ليس أروع من الجميع: فليس بعيداً عن ذلك



رسمان معاصران لمشهدين من المسرح الروماني. الأعلى: لوحة موزاييكية لمؤديين مقنعين على الخشبة الرومانية. الأسفل: مشهد لعبد وامرأتين في احدى مسرحيات الكوميديا الجديدة
(من تصوير البناري لموزاييك موجود الآن في المتحف الوطني بنابلي)



الوقت عندما شيدت مسارح خشبية لكل مناسبة جديدة، فأنشأ اميليوس سكاروس دار تمثيل يبلغ ظهر الجدار الذي خلف خشبة المسرح لا أقل من ثلاثمئة وستين عموداً وثلاثة آلاف تمثال إلى جانب «رقائق منقوشة من الزجاج» - والآلهة وحدها تعرف أي زينة إضافية نهبها من غزواته الشرقية(٣). أليس بليني هو الذي لاحظ ان روما من التماثيل بمقدار ما فيها من السكان؟ وبعد فان وعاء بومبي هذا الفخم والزاهي وقد امتلأ حتى التخمة بالناس المتشوقين المتزينين بالثياب، هو مشهد ملائم لتذوقنا الدراما الامبريالية الرومانية.

ران الصمت، بينما الاعلانات تقرأ عما يمثل أو يقدم مع قليل من الدعاية لذاك الذي أنفق ثروة ليقدم عطلة للناس المقدرين له. ويضيف المعلن مناشدة للمشاهدين بأن يركزوا انتباههم بهدوء واحترام. وينظر أحدهم إلى أحد المتفرجين بجدية- يا الله أي غوغاء هذه. لماذا لم يذهبوا إلى مباريات المجتلد الدامية بدلاً من الجلوس هنا؟

أي مسرحيات أعلنت؟ اننا نملأ صورتنا هنا بشيء من التخمين، لان البرامج لم تنتقل إلى المؤرخين المتأخرين. وعلى التخمين سوف نُسلّم بذلك، ففي ذلك الصباح تقدم دراما، أو قل اثنتين، من النمط الاغريقي القديم- ولكنهما سوف تكونان منقوصتين بحيث يبقى هذا الجمهور ماكثاً- وبعض الظهر مكرس للشكلين الشعبيين الميمي mimi والبانتوميمي pantomimi.

ما هذا الموكب الافتتاحي، هذا العرض عبر خشبة المسرح، فملأها بالأبهة والحركة واللون والحشود؟ المسرحية؟ لا ليس بعد. الممثلون؟ نعم- نحن نعرف الرئيسيين منهم من أقنعتهم ولباسهم المنتفخ (فهذه صالة ضخمة يصعب على الممثل من دون هذا اللباس ان يسيطر عليها ولكن أولئك الآخرين لا يبدون أبداً انهم يمثلون- انهم بالأحرى أناس يتدافعون. هو كذلك طبعاً. انهم موكب الأسرى من بلاد كذا وكذا جيء بهم في آخر انتصار شرقي. مئات منهم. هنا تأتي الخيول أيضاً. ربما يكون هناك جمال أو حتى فيلة. ربما ملك في أصفاد يقاد عبر خشبة المسرح- وأشياء اخرى كثيرة.

والمسرحية نفسها تقطعها مثل هذه المهرجانات في الفواصل: أحياناً يكون المهرجان مشهداً لا علاقة له بالمسرحية وقد يكون فخماً أو قد يكون شهوانياً، وفي مرات أخرى يعلن مقصد كاتب الدراما. هل حفنة من الممثلين الكبار يمثلون دور الغوغاء يقنع جمهوراً رومانياً؟ لا فليحضر منهم المئات. هل تكفي عشرات الجياد عندما يخرج البطل راكباً على رأس فرسانه؟ نصف ألف يعبرون خشبة المسرح أظنهم كافين يملأون العين. ها نحن نراهم، وقد علت التهاليل لهم، يسيرون عبر دراما لا نكاد نقر انها انحدرت من النموذج اليوناني. دراما معارك حقيقية وطوفانات ومواكب حيوانات عجيبة تقطع جريان الحدث.

يعجب المرء فيما اذا كان الدرامي الروماني قد كتب هذا جاداً ليكون تراجيدياً، وفيما اذا كان لم يتخذ موضوعاً عظيما ليعالجه بروح ساخرة. هنا خطابات نبيلة تلقى مع سرد بالاشارة والإبراز الصوتي. وهنا مناشدة عاطفية، وقتل عنيف، وانتقام خطابي. أولئك الممثلون- العبيد والأحرار والغرباء- قد يكونون أفضل قليلاً من المارقين واللصوص في الحياة الواقعية، ولكنهم يعرفون كيف يمزقون العاطفة نتفاً. وينهض القائد بينهم- وهو صاحب أقوى صوت وأعمقه- إلى موقع مغني سولو الأوبرا في المسرحية. وهناك موسيقى مصاحبة أيضاً. وهناك أيضاً شيء يذكرنا بالجوقات القديمة، وهذا يساعد على مرور الاستراحات من غير ملل.

في الكوميديا التالية، لا أثر للنموذج اليوناني فيها أكثر مما في التراجيديا. التعبير هذه المرة لم يكن باتجاه المشهد، بل الأحرى انه باتجاه المزاح الخشن الرخيص والنكات البذيئة. لقد عرف هؤلاء المعدلون المتأخرون كيف يستفيدون من صانعي الايماء المحليين. كما ان الأقنعة أيضاً اكثر كاريكاتورية وأوضح وأكثر زخرفة. الشخصيات المحببة القديمة صارت شخوصاً رزينة تظهر في مسرحية بعد مسرحية: فنحن نبحث عن الشخصيات المحببة، الأب الذي يتحتم عليه التغاضي والمحظية والطفيلي والقواد والمرأة الوارثة. هنا كلهم موجودون، ومنتشرون في تعقيد بعد

تعقيد. ونحن نضحك. ليس «الضحك الفكري» الذي يفترض ان توحيه الكوميديا الحقيقية. انها بالكاد تكون ضحكة حيوان معافى. وهناك شيء ما غير جدير، بل هو قذره حول هذا. فكتاب الكوميديا أوغلوا بعيداً.

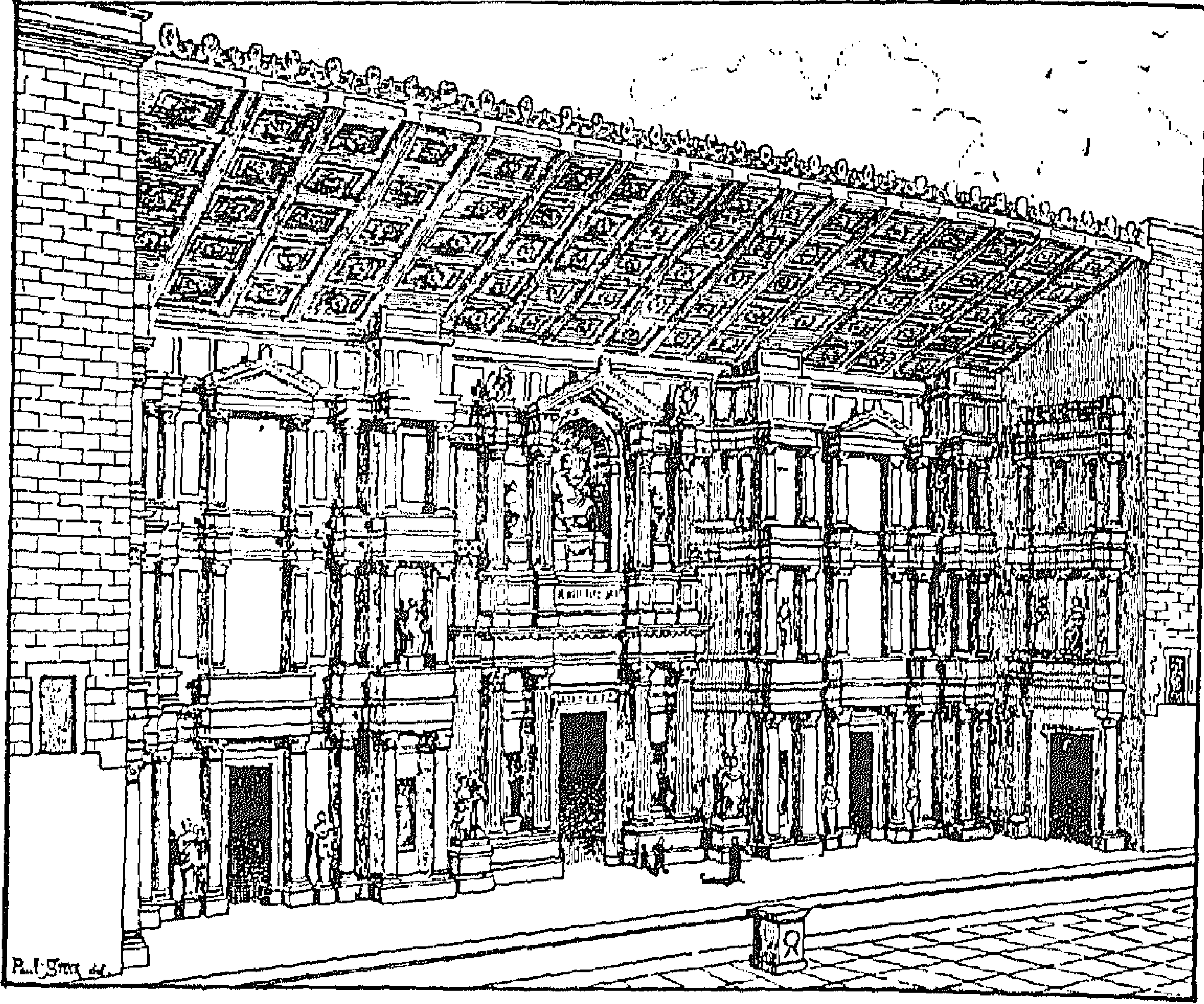
بعد الغذاء، بعودتنا إلى المسرح لمشاهدة عروض الميمي والبانتوميمي، عرفنا ان كتاب الكوميديا والممثلين الصباحيين نسبياً لم يوغلوا بعيداً أبداً. فاذا قدموا موضوعاً من الحياة الوضيعة للميموس واجازة في الارتجال والذوق العامي لهذا الجمهور فان كل شيء جائز. فلا نكتة بذيئة ولا موقف بعيد الايحاء ولا اشارة تثير الاشمئزاز «يتجنبها» هؤلاء المتفرجون. الممثلون لا يضعون أقنعة فالبذاءات تعوّض عنها. هناك مجموعة تغني أغاني مناسبة ويرقصون باشارات مناسبة. فكل التسلية هي خليط من السكتش الحواري والاغنية اعتمادا على فكرة فارسية. ولاول مرة تدخل النساء خشبة المسرح «الرسمي» كممثلات وراقصات، واداؤهن ليس أكثر من عرض مُشيْن واغراء. وانسجاما مع هذه الاشياء التي تبدو في الحضارات المتأخرة منحطة في التسلية الجماهيرية، هناك الكثير من التنكيت الهزلي المحض والشخصيات والكاريكاتورات التي تثير الضحك العفوي، والحيل القديمة التي لم تفشل في «هزهم في مقاعدهم». ونضحك ثانية. ولكن الآن الكوميديا جارت الانحطاط الروماني والشهوانية الرومانية.

والآن تتبع ذلك مسرحية البانتوميم- وهي مسرحية من مسرحيات المعجزات الشائعة على الخشبة. ويظهر مؤد مفرد مقنع أمام الجمهور. خلفه جوقة تتخذ مكانها، و«اروكسترا». وحده الممثل يؤشر ويرقص مؤدياً مسرحيته الميثولوجية بينما يغني الكورس النص. وبـ«الصنج» الذي في قدمه يؤكد انحطاط الشعر إلى الإيقاع والموسيقى. فيثير كثافة مسرحية ويقدم بطريقة تجعل كل جمهوره الفظ مسحوراً. ربما يغير القناع واللباس لأنه يقدم شخصيات مختلفة. على أي حال ولفترة من الزمن تسود الدراما الحقيقية ثانية، في اداء ممثل مفرد. ومن خلال البراعة المحضة يشد انتباه الجمهور فيترنح ويرضى بعمق عما يقدم.

انها في الحقيقة دراما كاملة اختصرت وكثفت في اداء ممثل واحد ينوب عن كثير من الممثلين. منذ أمد بعيد تقول الرواية ان ليفيوس اندرونيكوس وجد نفسه فظاً بعد كثير من العروض، فتخلى عن انشاد الأغاني لصبي، وفجأة وجد نفسه حراً في تقديم اداء اكثر تعبيرا وتأثيرا عن المعنى من خلال التمثيل الصامت وحده. ونما دور الصبي الى جوقة، وصارت اشارات الممثل شيئا مسرحياً كاملا. فاتخذ البانتوميم الروماني شكله.

ولكن اذا كان هذا النوع من الدراما، الذي عمره قرنان، قد هيمن على الجمهور في هذا اليوم الخاص في مسرح بومبي، فان الممثل نفسه في العرض التالي الذي يقدم البانتوميموس الأقرب إلى روح الميموس، يسرهم اكثر. لماذا لا يتوقف بعد ذلك الانتصار؟ فحتى في البانتوميم الجاد من الضروري ان يأخذ السناريو بالأجزاء الأكثر تأثيراً من القصة الاسطورية، مع اتجاه نحو الاجزاء العنيفة والعشقية. لكن الآن في هذه القطعة الثانية، مع هذا الانعطاف القوي نحو الطرائق الخشنة الموحية من الميموس توافرت فرصة إضافة ممثل واحد للاداء الجسدي، ممثل يجيد نوعاً جديداً من العرض الشهواني- . . . نعم . . . الابتذال من دون كلمات . . .

اذا كنا نحب مدينتنا روما ، فلنعد من خلال الفوريوم بشيء من الامس الزاحف على نفوسنا. لقد شعرنا في المسرح أولاً بشيء من السحر القديم للخشبة، من القاعة الهادئة المتشوقة. ولكن بعد الظهر انحدرنا إلى الشعور المبعثر غير المريح. هل الخيال وحده هو الذي يقودنا هنا بين المعابد والمذابح وأقواس النصر والفوريوم، حتى نرى الزينة المصطنعة والطلاء والحجر المنحوت والرواق الملون ، لنتحرى في كل هذه الروعة عن العرض المبتذل المبهرج؟ كيف يكون صحياً هذا الفن الذي لروما الفاتحة؟ هل صحيح انه فن نبيل يثير النفس وينمي غبطة العواطف التي وصلتنا من الفن اليوناني القديم؟ أم هو استعراضي حسي مضجر؟ .



خشبة مسرح روماني في أورانج، كما اعاد تركيبه كاميل سانت سانس.
لاحظ توازن البناء والديكور في علاقتهما بالممثلين على الخشبة.

المسرح الأفضل، المسرح الذي لا يختلط كثيرا بالشهوانية، يتابع سبيله الضيق حتى في روما الامبراطورية، وان كانت الجماهير القليلة تعني انحسار هذا المسرح. المسرحيات ذات الاساليب القديمة ماتزال تكتب، لكن فيها القليل من الاصالة، والقيمة الخالدة. والمسرحيات اليونانية الأصلية تقدم أيضاً باليونانية لفئة صغيرة من الرومان المثقفين، للاغريق المستوطنين ولفئات خاصة اخرى في روما.

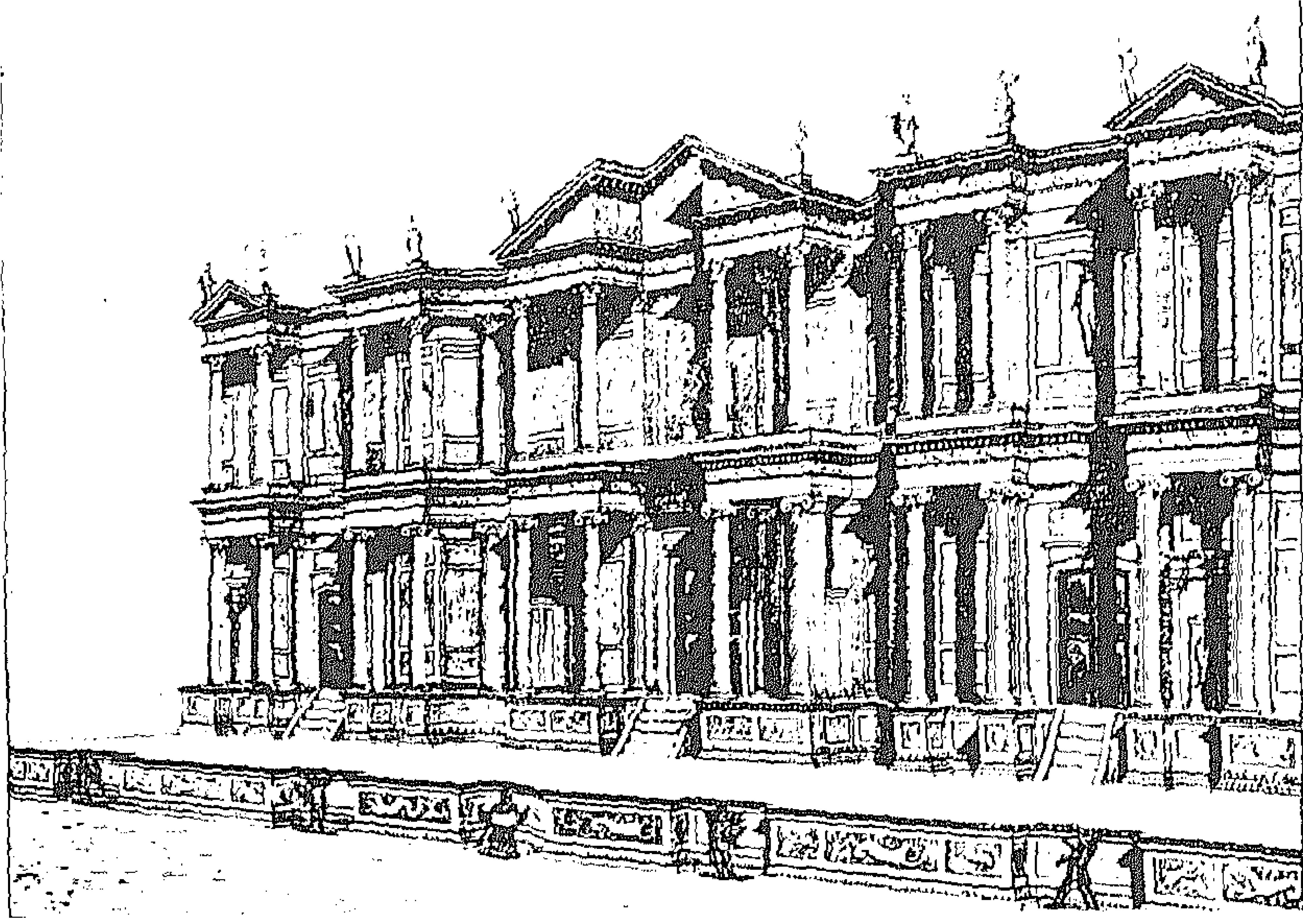
في قضية واحدة من التمثيل، تعتبر عرضاً فردياً، تقدَّمَ الرومان على اساتذتهم. فالممثلون الكبار اتخذوا تلاميذ لهم ليدربوهم على تعقيدات الفن. ومؤخراً في أيام الجمهورية دخل كونتيوس روسيوس خشبة المسرح فأبدع تقليداً دائماً للتمثيل المؤثر، قيل انه ظهر مئة وخمس وعشرين مرة في عام واحد. أصبح صديقا لشيشرون وكان سيلا يكرمه واجهز على الوصمة اللاصقة بحرفة التمثيل

عامة. لماذا كانت تلك الحرفة غير مكرمة في هذه المرحلة الخاصة؟ يتضح ذلك من دراستنا للميم والبانتوميم، ومن معرفتنا ان الممثلين كانوا عبيداً في معظمهم. كان الممثل لا يتمتع بحقوق المواطن وهو محروم من الشرعية ومنبوذ اجتماعياً. وهذا سبب يقنعنا انه قبل عصر الأباطرة المتأخرين كان يصنف مع القوادين واللصوص.

وفي روما قدمت العروض الدرامية ليلاً لاول مرة. كانت المسرحيات تمثل على ضوء الإنارات، مع اننا قد نجعل هذا «براعة» لصالح الجديد اكثر مما نعتبره خطوة باتجاه الخشبة المضاءة صناعيا في هذا العصر. وقدم الرومان أيضاً، كشيء نظامي، التصفيق المأجور الذي اثبت انه مزعج في اكثر من عصر بعد ذلك العصر. وعندما كانت العروض المسرحية متكررة صار من الضروري استئجار «متعاقدين» مسرحيين لكل عرض، فيتعهدون بتقديم «عرض» للشعب. والاغلب ان المتعاقد كان ممثلاً فنياً يحب المشاريع العملية، فيمثل كقائد ويكترى أو يملك ممثلين آخرين لدعمه. ان ذلك يعني المال عنده ان استحسن عرضه وقدر تقديراً جيداً. بل قد يدفع له بحسب النجاح الواضح الذي يحققه مع جمهوره. لذلك كان ينظم مجموعات من المصفقين المأجورين، الذين كان عملهم اثارة الحماسة واذا أمكن جعل المشاهدين يقومون بتظاهرات. وهناك تقارير عن نشاط عكسي: فهناك اسكات للصياح من أنصار ممثل معاد. وبهذا الصدد تحدث المشاغبات. ويمكن للمرء ان يتأكد انه من فن منحط أو صناعي ذاك الذي يدعى إليه المصفقون، إذ تبين العروض في المسارح الرومانية المنحطة شيئاً مماثلاً في دور الأوبرا «العظيمة» في هذا العصر، حيث المصفقون عادة صفقون يعكرون أي جو فني.

لكن التغييرات التي ارسيت في الانتاج في المسارح الرومانية المتأخرة، تتجمع جداً حول تطور المشهدية كعنصر مسرحي. خشبات المسرح اتسعت جداً وشاعت المؤثرات الضخمة، ولكن وراء هذا كان ثمة حب للمؤثرات الخادعة والمدهشة. ولمدة قرون وروما تظهر التقدير للذين يمشون على الحبل المشدود والمشعوذين والتسليات المشابهة، كما ثبت ذلك من نقش الجص والموزاييك. وآلية المسرح اليوناني التي تطورت إلى مؤثرات قديمة قليلة، والأغلب ان تكون رعداً،

والآلة الالهية (الاله الهابط في الآلة) التي تظهر لحل الدراما، تضخمت الآن لتشمل أجهزة الأشباح ودارا للاختفاء والأشكال الطائرة والرعدوالبرق. . . الخ. ويقدم فتروفيوس دليلاً معاصراً عن التقاليد المسرحية وبولكس الذي ظهرت كتاباته في القرن الثاني بعد المسيح، يضع لائحة بكمية كبيرة من الابتكارات الآلية لخلق المناظر.



زخرفة معمارية لجدار خشبة مسرح في المسرح الروماني النموذجي. اعاد بناءه فون كوب على أساس الدليل المعاصر للرسوم الجدارية الباقية في بومبي الثاني. لاحظ المداخل الثلاثة القياسية، ولكن مع سمة غير مألوفة وهي وجود درج أمام كل باب من الأبواب.

لا توجد سجلات كاملة لمشاهد المسرح المرسومة، لكن المراجع تشير ان هناك على الأقل مقالات كتبت في هذا الاتجاه. وعموما يجب ان يتخلى القارىء عن فكرة الخلفية المحلية كعنصر للمسرح في العصور القديمة: الحقيقة انهم لم يفكروا بها. خشبة المسرح كانت خشبة مسرح فقط، لا تمثل مكانا. ان الدرامي يخبر في الحوار أين يفترض بالممثلين ان يكونوا، والا استشهدوا على ذلك من علائق الشخصيات المعروضة، وكان كافياً للمتفرجين فلا يحاولون توقع خلفيات

«واقعية». وقبل عصر فتروفيوس دخل اختراع لاحداث تغيير في المشهد التصويري: ألواح اشارية بثلاثة جوانب على المستويات التمهيدية تحمل ثلاثة اوجه مختلفة التصاوير، وجهين معماريين (واحد للتراجيديا وواحد للكوميديا) والآخر رعوي. وهناك دليل ضعيف جدا حول كيفية استخدام كل ذلك. ولكن فتروفيوس في كتابه الشهير «عشرة كتب عن الهندسة المعمارية» كتب عنها: «عندما تتغير المسرحية أو عندما تدخل الآلهة تصاحبها قصفات مفاجئة من الرعد، فان هذه الألواح تدار وتقدم لوحاً مختلف الزينة». وسوف نسمع من فترفيوس وأوصافه للمشاهد ثانية في عصر النهضة عندما يطبق الفنانون توجيهاته وخصوصاً على تصميم مشاهد كاملة لخشبة المسرح .. الا ان الموضوع كله مربك فالوثائق متناقضة جداً، لا تسمح لنا ان نستنتج ان المشاهد المرسومة المتغيرة وجدت في العصور الرومانية(٤).

يمكن للمرء ان يخمن تخمينا فقط إلى أي مدى وصل الرومان في تطوير المنظورات المسرحية كفن مسرحي كامل منفصل، مستقل عن العناصر الاخرى. معظم المراجع المعاصرة تشمله من جهة مع عرض الدراما الادبية المتدنية، أو من جهة أخرى مع أحداث من أمثال مواكب النصر أو الاحتفالات الجنائزية. والمعارضات ضد التخمين بوجود منظورات غير مرتبطة بالمسرحيات كانت مريرة أحياناً. يعجب شيشرورن «أي متعة موجودة في رؤية ستمئة بغل في «كليتمنسترا» أو ثلاثة آلاف وعاء في «حصان طروادة» أو مشاة وفرسان ينخرطون في معركة بدروع ملونة؟ - وكان قوله هذا بمناسبة افتتاح مسرح بومبي زهاء عام ٥٥ قبل المسيح. وقد اطلق هوارس نقداً شديداً للمتفرجين في أيامه لانهم فضلوا العرض المنظور والشهواني على الدراما الشعرية والادبية. كتب في رسائله: «لمدة أربع ساعات أو أكثر والستارة مسدلة بينما سرايا من الخيالة والمشاة نراهم يتسابقون، ومن هناك يمر مشهد ملوك عاثرين وقد ربطت أيديهم خلف ظهورهم، وعربات من شتى الأنواع والأشكال تجري مسرعة».

الاشارة الى «الستارة مسدلة» دليل ان بعض المسارح الرومانية ذات ستائر أمامية، ترفع عبر منحدرات على طول طرف خشبة المسرح، تسدل عندما تبدأ المسرحية وترفع عندما يتم الحدث. في المسارح الأكبر في بومبي الثاني وفي ارليس مايزال المرء يرى المنحدرات التي كانت مدحرجات الستارة تدخل فيها. ان كل مخرج مسرحية يعرف انه عندما يصل الى مسألة «التأثيرات» فان المرء يدهش أكثر بالانكشاف الفجائي لكتل ضخمة من الممثلين، أو معركة بكامل تحركاتها، اكثر مما يدهش من رؤية ممثلين يدخلون أو رؤية معركة تبدأ. وبهذا يمكن اعتبار خشبة المسرح ذات الستارة حصيلة الشغف الروماني المتعاظم بالحدث الحسي الضخم.

على أي حال فان العرض المهرجاني الموشى بالتأثيرات الكثيرة قد ازدهر في روما، كما نعرف انه ازدهر مرة واحدة فقط في التاريخ المتأخر في ميلودرامات مسرح «بوليفار دي كريم» بباريس والمنظورات المسرحية الوثيقة الارتباط بخشبات مسارح لندن في القرن التاسع عشر. لكن الرومان استفادوا من حقبة التعطش للدم عند الجماهير: فباستطاعتهم مزج الواقعية في معاركهم المسرحية بالجرائم والاغواءات.. الخ مما حظرته الحضارات التالية: فالغازي العائد إلى وطنه المطالب بتقديم عرض للشعب، كان قادراً على تقديم آلاف الجنود والخيول والعربات الحقيقية، وآلاف الاسرى في لباس غريب، وآلاف العبيد الذين يحملون النصب التذكارية والذهب الحقيقي والتماثيل والأمتعة الغالية. ومقابل هذه الخلفية فان المدراء المسرحيين يمكن ان يضحوا بالأرواح في معارك حقيقية حتى الموت من دون ان يعترض أحد- او ان يستخدموا الفتيات العبيد في كل ما يعرف من الآثام المعروضة. (يمكن للمرء ان يكشف قصصاً اسوأ).

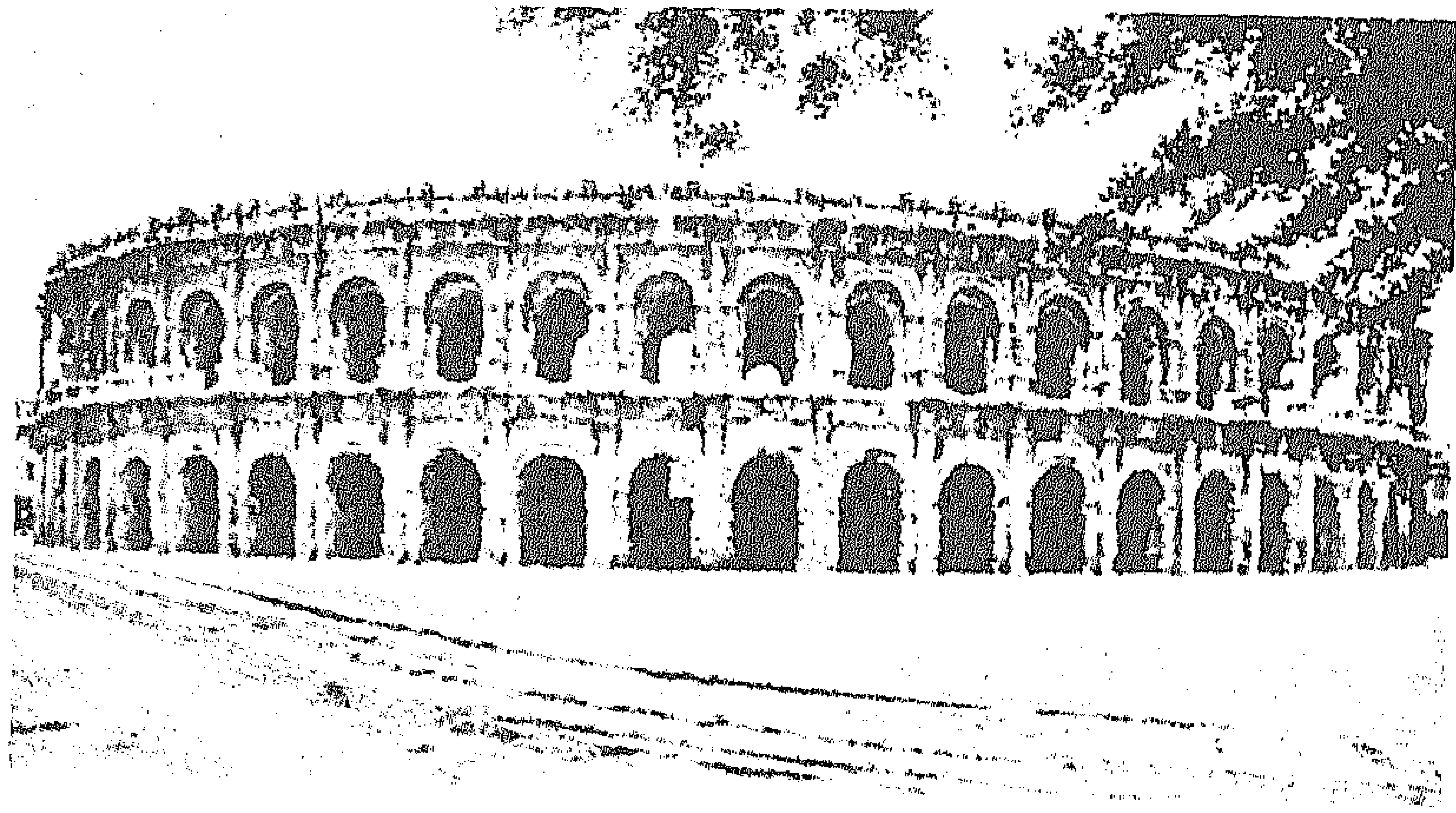
والمنظور المسرحي الآن قد يكون شكلاً شرعياً بما فيه الكفاية لفن المسرح. وعلينا الاقرار ان هناك أشكالاً كثيرة من «المسرح» وان كل مسرح قد يكون صحيحاً في مكانه- كما يصح ذلك على المواد المسرحية. الا ان العقل الروماني، كما نشعر، كان شديد الواقعية، شديد الشغف بالحسية، وربما كانت المسارح كبيرة جداً من أجل

أي نوع من أنواع المنظورات المسرحية الحاذقة. وبالنسبة لعصر العنف والفتح والحياة المنحطة، فان الابيسود الحسي، والكفاح الشخصي العاتي والفخامة الضخمة المدهشة كانت مناسبة. لقد ارتدى المسرح زي العنف الذي كان في روما. في أول الأمر اتخذ المخرجون الدراما النظامية واستقطبوا حولها احداثاً منظوراتية غير مباحة، ثم خلطوها باثارات المعركة «الواقعية» والأزمات الواقعية مع عناصر مسرحية. لقد كانت الاخطار حقيقية عندما تقترب الدراما من نهايتها، ولذلك أقام الرومان في تطويرهم المسارح اليونانية حواجز بين الاوركسترا والصالة الا اذا تأذى المتفرجون أو قتلوا عن طريق الخطأ.

أما أن المسارح المصممة للدراما كانت فيما بعد تستغل أكثر فأكثر لمباريات المجالدة (القتال حتى الموت- المترجم) فقد اثبت ذلك الكتاب الرومان المتأخرون، كما اثبته تحري التغيرات في خشبات المسارح التي ماتزال قائمة. فحلبات المجالدين لم تكن كافية للمشاهد الدموية، فلابد من الاستيلاء على المسارح. وهذا سبب للايمان ان الجزء الادنى من مسرح ديونيسوس في اثينا، أعظم دار تمثيل في العصر القديم، أعاد بناءه الامبراطور الروماني ليستطيع حجز الماء، بحيث يمكن تمثيل المعارك البحرية الايمائية. كما ان روما كانت تملك عدة مسارح نصف دائرية صممت خصيصاً للمعارك البحرية.

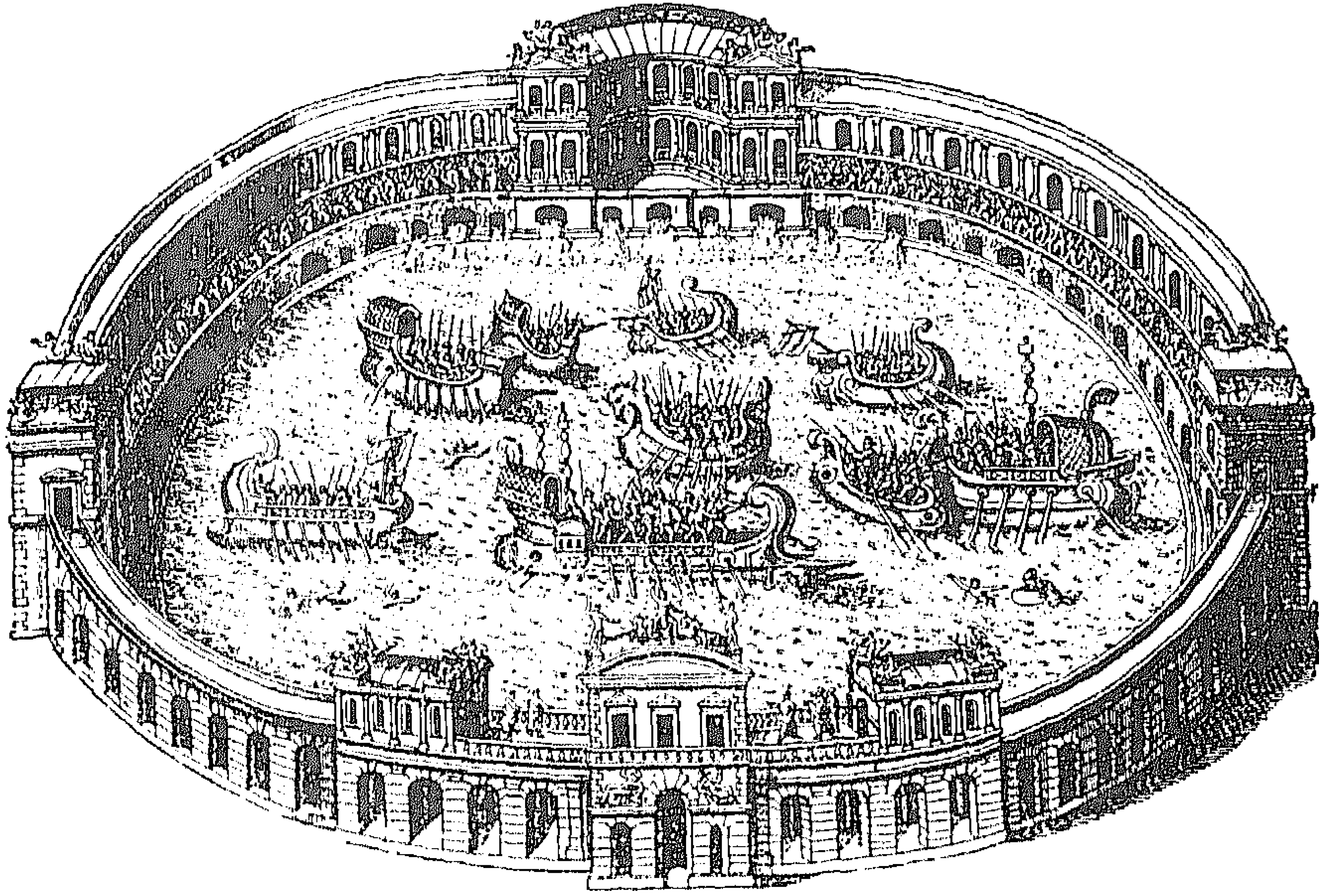
في هذه النوماخيات- وعاء الصالة الحقيقي مع بركة ماء في المركز- يمكن لاسطولين بثلاثة مجاذيف وبـ«أحمال» متساوية محملين بالمقاتلين ان يتصدى الواحد للآخر. وهناك عرض سلمي للاساطيل (وكانت تزين زينة حقيقية) يسبق الحادث الرئيسي، وقد سجل ان المشاركين كانت تلقى عليهم تعليمات لربح المعركة بأقل خسائر ممكنة في السفن والمقاتلين. ولكن في بلاد ينخرط عبيدها وأسراها في قتال حتى الموت الواحد ضد الآخر أو ضد الوحوش البرية في مسارح نصف دائرية ضخمة من أجل تهذيب العامة، فلابد ان تكون المعركة البحرية دامية بما فيه الكفاية. ويضيف أحد المعلقين ملاحظة توضيحية انه عندما كانت البحيرة تفرغ بعد انتهاء عرض النوماخيات كانت جثث الممثلين القتلى ترمى في مرابض الحيوانات من

دون جنازة. ان شكل التسلية هنا لا يعتبر جدياً كنموذج للدراما، ولكن يمكن للمرء ان يتوقف باعجاب حقيقي عند الأبنية المحلية التي تطورت من المعارك الايمائية. لقد اشتهر عن نوماخيا يوليوس قيصر انه كان بطول ألفي قدم وبعرض مئتي قدم مع بحيرة دائرية يمكن ان تمثل عليها معركة بخمسين سفينة ذات ثلاثة مجاديف. ان الصورة الصغيرة للنوماخيا هنا مقتطعة من أجل ابراز بعض التفاصيل، وربما كان فيها ضرب من التخمين من عدة وجوه. ولكن يا له من «مسرح» محلي جميل يستخدم لغرضه الخاص. كان للكولسيوم في روما قنوات مائية يقول الاركيولوجيون انها كانت تستخدم لتطويف الحلبةمن أجل المعارك البحرية، وفي المسرح نصف الدائري في بوزولي، يمكن ان يتلمس اليوم تماماً كيف كانت الحلبة تملأوكم كانت البحيرة ضخمة، وكيف تفرغ.



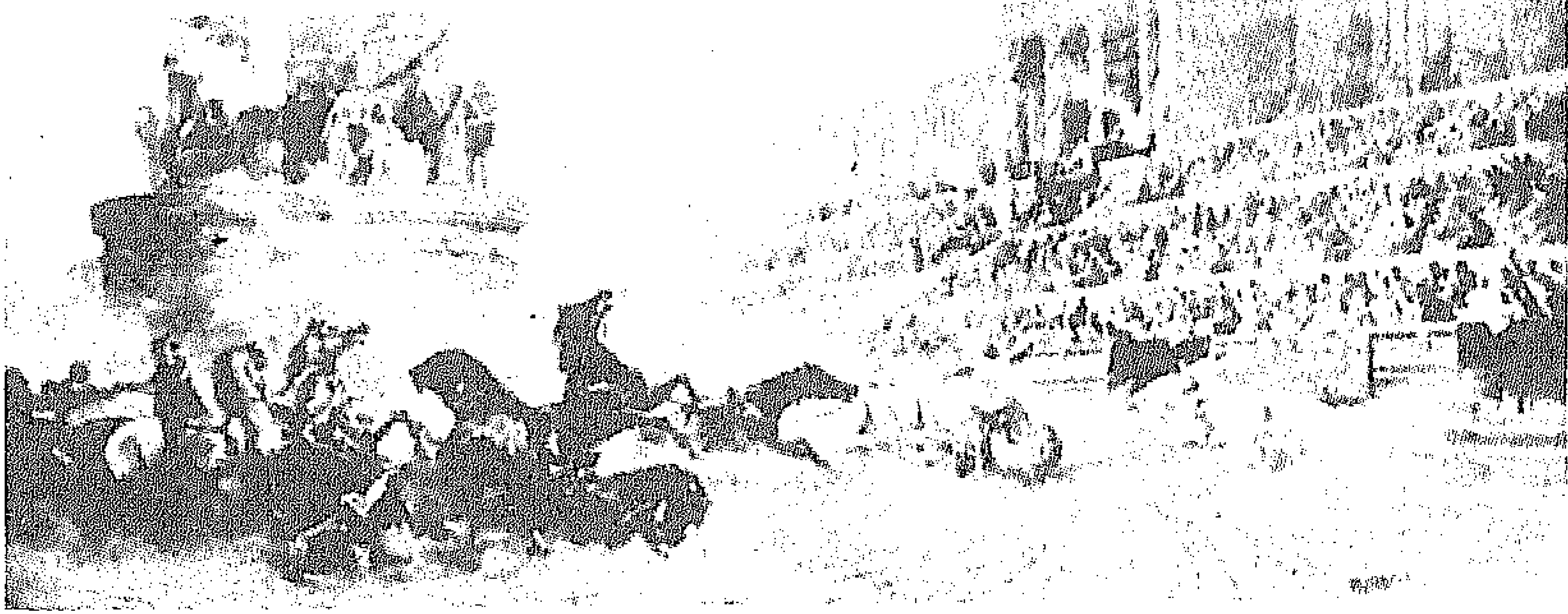
مجتلد (حلبة) في نيس بفرنسا (باذن من المصالح الثقافية الفرنسية بنيويورك)

ان صور الكولسيوم وسيرك مكسيموس تبين المزيد من النشاطات العادية لقتال الانسان- الحيوان وسباق العربات. ومن هناك يمكننا ان نترك بأمان موضوع المنظورات المسرحية الرومانية. لقد انتهت تراجيديا خشبة المسرح بمجزرة واضحة- انها هي نفسها في الحقيقة «جزرت لتكون هناك عطلة رومانية».

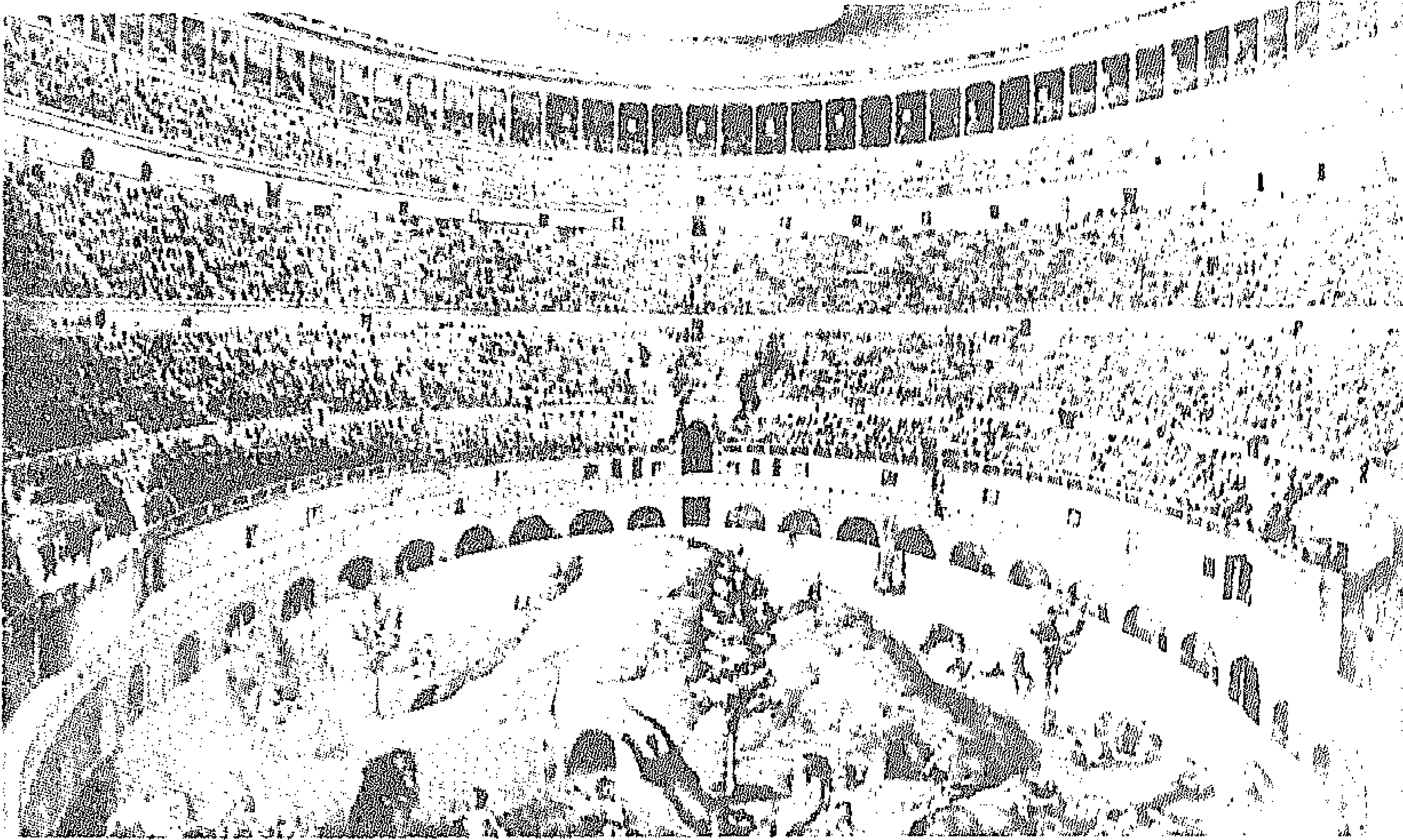


نوماخيا أو مسرح المعارك البحرية الايمائية (من كتاب «الآليّة في المسرح» للرومان)

والكوميديا، كما رأينا، اصيبت بضربة قاضية والأغلب على يد الهزلية (الفارس) والرقص البذيئين. وبما ان المسارح الفخمة حقاً في روما كانت تستخدم تحت اشراف الأباطرة في العهود المتأخرة، فان خشباتها لم تشهد إلا المنظور المسرحي والتهريج المبتذل والنكتة الفاضحة. وقد بنيت دور التمثيل الفخمة في كل البلاد التي فتحتها روما، في ايطاليا وصقلية في اليونان وفي آسيا الصغرى وسوريا وفي افريقيا الشمالية وفي فرنسا واسبانيا. ويذهب المرء اليوم إلى المسرح نصف المدمر في أورانج ويحاول ان يعيد بناء صورة الجمهور المحتشد هناك، والمسرحيات التي تقدم. فالصالة والمنظر مندمجان وفق أعظم وأبذخ المسارح الخطابية في روما. ولكن تاريخ الافتتاح كان في القرن الثاني بعد المسيح، بعد كثير من الأعوام عقب انحطاط الذوق الروماني، عندما كان المنظور المسرحي والفارس هما كل ما بقي مكان الفن الدرامي في العاصمة. فهل دور التمثيل البلاطية في المستعمرات وقتئذ لم تر شيئا آخر؟ ان المرء يأمل في اكتشاف دليل قد يُظهر عكس ذلك. في المدن التي كانت يونانية أولاً ثم رومانية من أمثال تورمينا وسيراكوزا في صقلية، نجد ان موكب الدراما اليونانية وصل الذروة ثم تحوّل الى مسرحيات يونانية رومانية، وأخيراً انحط الى انتاج روماني، ويبدو ذلك أمراً طبيعياً.



بديلان مثيران من بدائل المسرح الدرامي في العصور الرومانية . أعلى : رسم قام به اديمولو لسباق عربات في سيرك مكسيموس . أسفل : منظور مسرحي لقتال الانسان- الوحش في مسرح نصف دائري . ولابد ان يعترف القارىء بالسيركات الضخمة والمسارح نصف الدائرية كأبنية مسرحية تاريخية ، ففي القرون المتأخرة وحتى في القرن العشرين دائما تقيم فرق التمثيل خشبة المسرح في مواجهة صفوف المقاعد القديمة .



بطل جديد يدخل قصة الأيام الأخيرة وافول الدراما الرومانية . ان سجل الميمات والبانتوميمات التي تزايدت فواحشهما تضمن تقارير عن محاولة رقابة رسمية ، لكن الرقباء لم يكونوا نبلاء في الشخصية ولا يسندهم تقليد وعرف . وعندئذ ظهرت الكنيسة المسيحية بعقيدتها وشجاعتها الاخلاقية وصراعها الجرىء ضد الخطيئة والمفاسد الشخصية . واذ هبط ظلام الانحطاط على روما ، ولت الدراما الأدبار قبل ظهور الغضب العادل لآباء الكنيسة . الممثلون صاروا جوالين- مع ان طبقتهم وفنهم لم يختفيا تماماً . المسارح اليونانية والرومانية التي انحطت

تحولت الى قلاع، وملأتها الاكواخ، ودمرت حجراً حجراً بسبب مواد البناء الثمينة التي فيها- إلى أن فُرِّغ القليل منها في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ورم واعيد تكريسه للتراجيديا والكوميديا اليونانيتين أو للدراما الحديثة والأوبرا. نصوص مسرحيات الاغريق، ونصوص بلاوتوس وتيرنس تجوهلت لانها خصصت للدراسة الرهبانية، دراسة قواعد لغتها- إلى ان ظهرت راهبة من سكسونيا (هي روزفيتا البندكتية ٩٣٢- ٩٨٣ التي ألفت ست مسرحيات باللغة اللاتينية- المترجم) فتكتب مسرحيات دينية وفق نموذجها في القرن العاشر. والحقيقة ان الكنيسة هي التي أوقعت الدراما في الظلام الخارجي فحرمتها واحتقرتها، قبل ان تنتهي قصة دراما روما، والكنيسة ذاتها سوف تستعيد الدراما كمعلم للحق وكمساعد في المذبح، عندما انصرمت قرون قضتها الدراما تكفر عن ذنوبها.



ملاحظات الفصل الرابع

١ - هذه المعجزة تقريباً وقعت حديثاً - من رمال مصر - فقد ظهرت بردية وفيها نص كامل لمسرحية «دسكولوس» . إلا ان الباحثين بعد التعرف على المسرحية ، ذهلوا لانها لم تفسر إلا قليلاً شهرة ميناندر كأستاذ رفيع في الكوميديا الاغريقية الجديدة . ربما لانه عمل صغير .

٢ - لحسن الحظ ان مرسيلوس هذا الذي منح اسمه لمسرح شهير ما يزال قائماً في روما ليس اسم الجندي الذي حاصر سيراكوزا ودمر مسرحها ، فالسخرية الدرامية لا تذهب إلى هذا الحد . ولكني سأضيف هنا ملاحظة من كتابي «المرشد الى صقلية» : «شدد الرومان الحصار ضد المدينة التي أشرف ارخميدس على تقويتها ، وأخيراً بعد سنتين من الآلام المرعبة سقطت بأيدي مرسيلوس عام ٢١٢ . فنهب الجنود الرومان المدينة وقتلوا السكان . وقتلوا ارخميدس الذي كان منغمساً في دراساته الرياضية . دمروا المعابد والمسارح واخذوا أعظم الأعمال الفنية إلى روما . معظم السكان ذبحوا وهرب الباقون عن طريق البحر . أجزاء المدينة على الأرض الرئيسية (بما فيها مقاعد المسرح والمسرح نصف الدائري) هجرت وسرعان ما صار المكان الذي بنيت عليه سيراكوزا العظيمة ، والذي حكم العالم اليوناني ، برية قفراء» . وأنا أضيف الاقتباس هنا اشارة إلى مرسيلوس ولكنه يوضح الخلفية التي تطور المسرح الروماني بعكسها : العنف وعدم صيانة الحياة والتدمير المتكرر للأبنية المسرحية والطريق الذي اتبعته روما «صيانة» للفن . هذا العصر كان عصر ارخميدس وثيوكريتوس في سيراكوزا بعد قرنين من الحاكم الرائع ديونيسوس الأول ، الذي كان نفسه شاعراً وكاتباً تراجيدياً ، ومشيداً المباني الأخاذة وراعي كل الفنون . المسرح الذي دمره مرسيلوس كان من الطراز اليوناني على الأرجح ، ولكن

بعد هذا الزمن شيد مكانه مسرح روماني رائع، هو أكبر النماذج المعروفة. جزء كبير من الصالة يمكن ان يظهر اليوم، وكذلك أجزاء من خشبة المسرح والخشبة التي تحتها والممرات والبناء.

٣- مدين لجيمس توررني آلن في كتابه «كلاسيات مسرح اليونان والرومان وتأثيرها» (نيويورك ١٩٢٣) بكثير من الأشكال والأوصاف. ومدين لغرانت شورمان في كتابه «روما الخالدة» (نيوهافن ١٩٢٤) بخلفية الحياة الرومانية.

٤- لا اتفق مع كثير من الكتاب الآخرين في هذا الموضوع، ذلك اني رأيت في عدة مراجع عن المشاهد المسرحية المرسومة اشارة فقط ان الخلفية الهندسية المعمارية المعتادة كانت أحياناً تجصص على جدار الخشبة بدلاً من النقش. في كثير من الكنائس القديمة في ايطاليا يمكن للمرء ان يرى مقصورة مع رسم محاط ببناء حجري معماري متوج بنحت في المحيط . المقصورة (أي المصلى الصغير الذي يكون داخل الكنيسة- المترجم) قد تشتمل على رسوم دينية مركزية ولكن على المحيط هناك مشابهة بالرسوم - للأعمدة والقواصر والمنحوتات- فقد فشلت الوسائل لاضافة الديكور بعمل حجري فعلي. ويبدو لي عموماً ان «المشاهد المسرحية» المشار إليها في المسارح الرومانية أو العصور اليونانية المتأخرة كانت كلها أو معظمها من هذا النوع: جدار منبسط مع تركيب معماري حفري تقليدي مجصص فيه، من دون الاشارة إلى «المكان» الواقعي للمسرحية. وهذا ليس مشهداً مرسوماً أو مناظر مسرحية بالمعنى الأخير المقبول.

* * *

الفصل الخامس

المسارح الحسية والمسارح الذهنية: الشرق

هناك في الحياة مسرات نسميها المسرات الحسية والشهوانية، مسرات من الأحاسيس تتفاوت من الرغائب الحيوانية إلى ما يتاخم الأحاسيس الجمالية وأحاسيس الغبطة. هذا المجال من المسرات لا نستطيع بسهولة فصلها عن تلك الأنواع الأعمق التي نصطلح على تسميتها المسرات الروحية أو الذهنية، مع ان المتطهرين حاولوا وضع حدود للمتعة الشرعية، وادانة كل الأنواع الشهوانية وكأنها أنواع بهيمية على انها ذنب: المتعة باللون الصارخ والرقص والخيال والاثارة الجنسية والتصميم المبدع وموسيقى الطرب. . . الخ. في القرون الحديثة، وخصوصاً حضارتنا البروتستانتية الانكلوسكسونية الصارمة حاولت تحريم النشاطات الحسية، فأنتجت مرحلة عديمة اللون تصاعدت في القرن التاسع عشر الكئيب.

والحقيقة الآن ان هذه الحضارة لم تنتج عن تحريم أو قمع المسرات الحسية الوضعية: فثمة دلالات كافية في المانيا وبريطانيا واميركا على حياة القسوة والواقعية المادية. ولكنها اجهزت كل الاجهاز على كثير من المسرات الشهوية الفاتنة في الحياة والفن. وهكذا منذ ان اكتشفنا الأذى الذي صنعته البروتستانتية الصارمة جداً، وشرور النفاق الاخلاقي والشكلانية الاخلاقية والفن العاطفي المرهف أو الفن التعليمي الأخرق، عدنا إلى تمثل اللون والاشراق والقيم الحسية في الحياة الشرقية. كان الاميركي الأوروبي يدرس دراسة واعية تلك العناصر التي تقدم الومضة الحسية والامتلاء في الفن الشرقي. ولذلك أوغلنا بعيداً جداً في الطريق الآخر، نحو حياة مقوننة مظلمة عجفاء، ورفضنا الاحاسيس بتعصب شديد، وجعلنا فنوناً صارمة وواقعية وباهتة جداً.

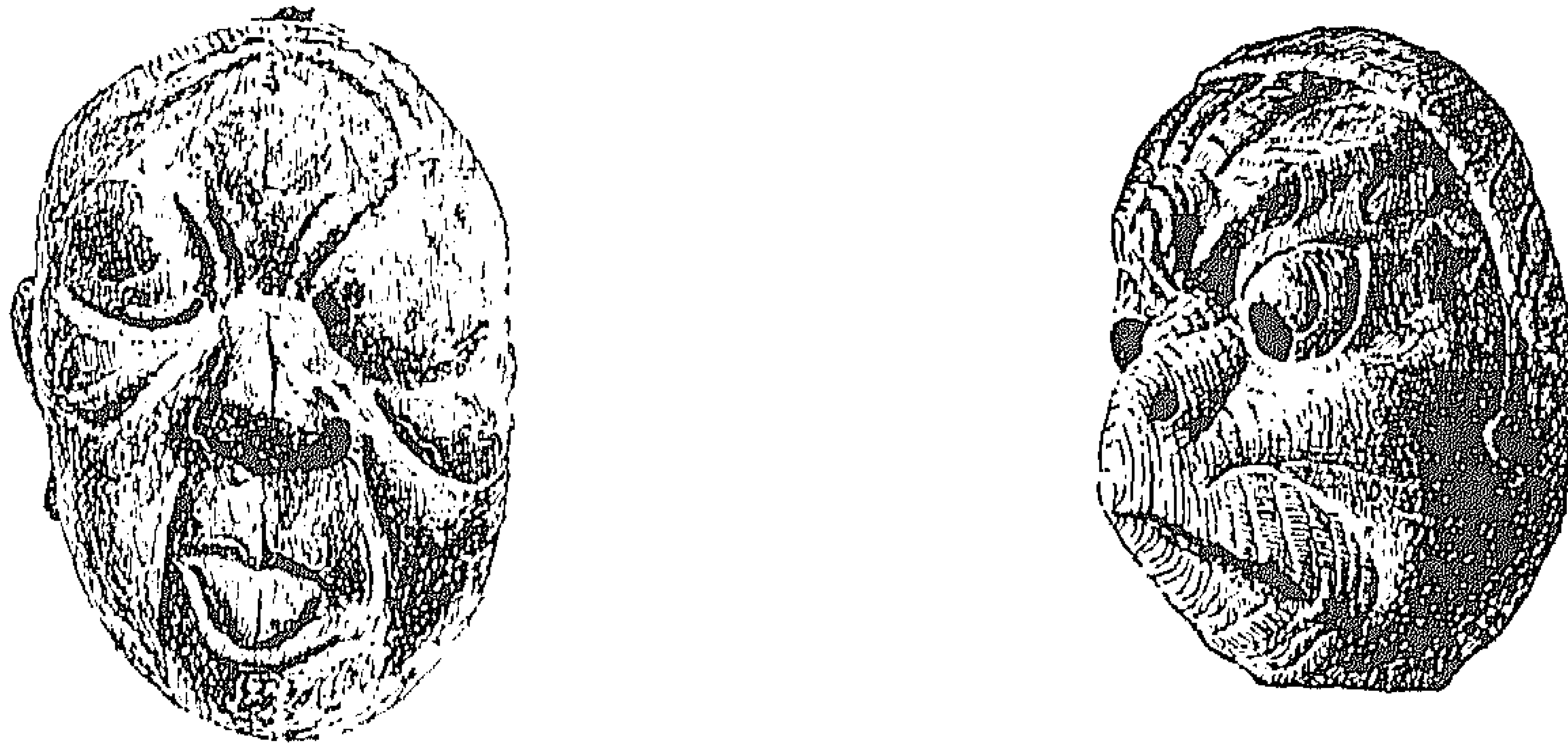
انا أشعر شخصياً ان الحياة يمكن ان تغتني عندنا بالانغماس غريزياً في اللون والضوء والموسيقى الحالمة والخيال والمتعة الشكلية. ويمكن لمسرحنا ان يكسب- واعتقد انه يكسب- الكثير من اعادة انتاج العناصر الحسية المهجورة. والحقيقة ان الفن الغربي كان أشد قتامة وضعفاً من دون التأثيرات الزاهية من الشرق التي جاءت مع الغزوات «الفاجعة» عبر مرحلة طويلة من التاريخ. وانا أشعر ان سهولة التواصل المتعاظمة اليوم قد تساعدنا، على استيراد- لا سمح الله- بعض عناصر الفن الشرقي لفننا بل على ايقاظ حساسياتنا الجمالية ثانية، وان يداخلنا الشعور بالخيال واللون وان نعبر عن انفسنا بمزيد من الامتلاء بأغنى الاداء الدرامي. وانا لا أرى في هذا تغيير أي شيء لا ينسجم مع الفكرة الغريبة عن الدراما، كأي نشاط يلامس الأزمة الروحية ويطهر العواطف. ويمكن لما في العمق من عاطفة وجمال رفيع وشعر في أروع المسرحيات الأوروبية ان تبقى، ومع ذلك يمكن للعناصر الأسطع ان تتداخل في النموذج والحدث. وانا اتخيل حقاً ان مسرحيات اسخيلوس ويوربيدس كما نفذت في التقليد الديونيسي في أثينا برزت بسبب الحياة الزاخرة والتنويع وليس أبداً بالحفاظ على مفهوم القرن التاسع عشر من الكلاسية الباهتة، بالموسيقى المصقولة وايقاع الحركة القاسي والأداء الصوتي الواعي، واتخيل ان انتاج المسرح الاليزابيثي ازداد غنى وامتلاءً ولمعاناً بعيداً عن عقلية المخرجين المختصين في القرن التاسع عشر.

فالمسرح الشرقي والدراما يحملان ولا شك عناصر لا يمكن أن يفهمها أبداً فهماً كاملاً المشاهد في الغرب. فمن الصعب أن نفهم ردة فعل المتفرجين على المسرحيات الصينية ذات الاثنتي عشرة ساعة عرض أو على مسرح نو الياباني الموجز، بكل أوجه متعة هذه المسارح. فالشرقيون في تجنبهم تقريباً كل مجال العاطفة التراجيدية كما عبر عنها أعظم دراميينا مهارة في بنية حدث صاعدة هابطة متماسكة، قد يدخلون في انتاجهم بعض المؤثرات المركزية التي تفتقدها. ولكن لا شك أبداً في التفوق في المجالين الموجودين لدى طرف منا: فالميدان الحسي الزخرفي التخيلي وذاك الذي في الطرف الآخر، من فن ذهني شكلي، حيث يكمن التأثير في الانضباطات التقليدية، في رمزية مفهومة جداً وفي حساسية مفرطة- ميدان الفن المزخرف بمهارة وتفكير، وليس فن التعبير العفوي.

نظرتنا العامة في الدراما الشرقية هنا اذن تبدأ بتحفظ هو أن هناك بعض الأعماق التي ربما لا تصلها عقولنا، وبفهم أننا سوف نتخبط عبثاً إذا حاولنا الحكم على تمايزها بمقياس مسرحنا العاطفي المتخشب، وفوق ذلك هناك صفات حسية ربما لا نعرف مدى فائدتها لحضارتنا. فحتى نصف المسرح الهندوسي الشرقي كتب عنه كتابات غير متعاطفة معه، كتابات من موقف المسرح الاوروبي، فالحذر من العقلية المغلقة يبدو ضرورياً.



إن أصول المسرح في الهند ضائعة في كلمات الاسطورة والتأمل. فلو نحينا جانباً ليجندة الاله والخلق المتعمد للدراما، والتخمينات عن ظهور التاريخ الدرامي من الرقص والأغنية، نجد أننا لا نستطع العودة خلفاً إلى القرن الثاني أو الأول قبل المسيح مع أي يقين. فقط مع ظهور مسرحيات فاسا وكاليداسا نعرف شيئاً عن النشاط المسرحي من دون أي تفصيل. وبكلمة أخرى نجد أنفسنا فوراً في الفترة الذهبية للتأليف في السنسكريتية، من دون أن نعرف أكثر من وقائع متفرقة عن ولادة الفن وظهوره. كما لا يمكن أن نعلن بشيء من التأكيد متى ولد كاليداسا، ضمن نطاق قرن أو أكثر. فالشعب الهندوسي لا يأبه بتسجيل هذه التفاصيل: فالمعروف أن مجرد واقعة من هذا النوع، يقدرها العقل الغربي، يسقطها الشرق لصالح الروح، لصالح التمتع بالعمل المسرحي. ولكن ربما أمكننا القول على وجه التقريب أن الدراما الهندية ازدهرت من القرن الرابع بعد المسيح (وهو قبل عصر كاليد اسا تماماً) حتى القرن العاشر. فقد نمت وتطورت مستقلة عن اليونان والفرس أو الأقطار الأخرى التي تاجرت معها الهند في الفترة التشكيلية الممتدة من بضعة قرون قبل المسيح وبضعة قرون بعده، مع أن هناك دليلاً واضحاً عن التأثير اليوناني في بعض الفنون الأخرى. فالدراما الهندية المتسمة بأعظم جمال غنائي شعري، اهتمت بالعشاق من الرجال والنساء أو بالبطولة، ودائماً تنتهي نهاية سعيدة، بعيداً جداً عن غير المرئي أو العاطفة العنيفة أو الحادث العنيف، وهي مبرأة من وحدتي الزمان والمكان، ومن ذلك الدفع الدرامي والمحتوم الذي شرع نمطيته الاغريق.



قناعان للممثلين في مسرحيات نو اليابانية (في معرض فكتوريا والبرت بلندن رسم وارن تشيني).

ولكن دعنا نرجع إلى ليجندة الاله والنشأة العجائبية. فأثناء العصر الذهبي لم تكن ثمة حاجة إلى الدراما، لأن الحزن الذي هو جزء من أي قصة درامية لا يعني شيئاً حيث الأسى والألم غير معروفين. ولكن في العصر الفضي الذي أعقب ذلك، طلب الآله من أبي- الجميع أن يخلق فناً يمنح المتعة للعين والأذن على السواء. وهكذا أخذ براهما من الفيدات الأربع الموجودة عناصر التلاوة والاغنية والفن الايمائي و «العاطفة» أو «الألم» وجمعها في شكل فن جديد.

وأسهم الآلهة الأخرى بمزيد من العناصر- فيدا الذي يوحدونه أحياناً بديونيسوس قدّم الرقص- وأوجد براهما المعمارية المقدسة لبناء دار تمثيل حيث يأخذ بهاراتا الحكيم على عاتقه الدراما الوليدة ويتعهدها بالاخراج. والحقيقة أن «بهاراتا» صار اسماً من أسماء «الممثل».

إن رفضنا الموافقة على هذه الرواية باعتبارها حقيقة انجيلية- وفقاً لمفهومنا عن انجيلنا- فلنجعلها تفيدنا كمؤشر على الأصل الديني للفن المسرحي الهندوسي. ثمة عناصر درامية في الكتب المقدسة، وقد نخمن أن الرقص الطقسي (والآلهة نفسها يتصورونها أنها ترقص) والترنيمات الحوارية قد فعلا فعلهما في بدايات الدراما. ولكن كما في اليونان كان على الأرجح العنصر النابع من تلاوة الملحمة هو الذي حدد شكل الفن الجديد. وهناك لمسة دينية استمرت طويلاً في احتفال قصير أو في

نشدان البركة قبل بداية المسرحية المعنية، واستمرت بقايا من مسرحيات «الاسرار» قروناً حتى أيامنا نحن. على أي حال ظهرت الدراما بعد الرقص والأغنية والطقس والقصيدة المنشودة والملحمة المتلوة. وإن كنت تفضل أن تعتبر هذه القصة هي الحقيقة لولادة المسرح الهندي، فبامكانك أن ترى كيف أن الدافع القومي لارجاع كل شيء إلى خالق الهي قد اخذ الكلمة للممثل كنقطة بداية لليجندة، وفق ذلك المتخيل تلقى حكيم اسمه براهاتا الفن من السماء، وصار المقدس الوصي على الدراما الهندوسية. وكحقيقة مسلم بها أن التأليف في الدراماتورجيا المقترن باسم براهاتا صار كتاباً مقدساً لكل الدراميين السنسكريتيين. ، لا توجد أي دراما قيدت داخل مجموعة من القواعد الصارمة أكثر من هذه الدراما.

اللغة التي مثلت بها الدرامات المبكرة قد تكون البراكريتية وهي شكل شعبي متميز من السنسكريتية، وهي لغة حافظوا عليها وقتئذ ليستخدمها البراهميون وتكتب بها كتب التعليم. وليس واضحاً متى صارت السنسكريتية لغة الأدب، مع أننا نعرف أنّ بعض مسرحياتها المخرجة ترجع إلى اللغات الاقليمية. ولمدة طويلة اختلطت السنسكريتية والبراكريتية في المسرحية الواحدة، وفقاً لتفوق أو قصور الشخصيات المتحدثة: فالآلهة والملوك والنبلاء والبراهميون، وأمثال هؤلاء تحدثوا السنسكريتية، والنساء واللصوص ورجال الشرطة. . . الخ تحدثوا البراكريتية. وحتى في الأزمنة المتأخرة توجد شخصيات تحدثت بلهجات تلائمها. ولكن عندما نصل إلى المسرحيات الأولى التي يمكن تصنيفها بأنها درامات أدبية كاملة، فإن السنسكريتية هي السائدة في الاستخدام. كان النص يؤلف عادة نثراً مع كمية كبيرة من الشعر في داخله، والشعر يختلف اختلافاً كبيراً في الشكل حتى في المسرحية الواحدة.

أول اسم عظيم في الدراما السنسكريتية هو فاسا وهو درامي نسبت إليه ثلاث عشرة مسرحية اكتشفت حديثاً. ولكن بما أن النزاع ما يزال حامياً حول هذه النسبة ولأن اثنتين من المسرحيات المتأخرة اعتبرتا عموماً من القطع الخالدة في المسرح الهندي، فإننا قد نتجه مباشرة إلى كاليداسا، مؤلف مسرحية «شاكونتالا» ومن ثم إلى مسرحية «عربة الصلصال الصغيرة» المنسوبة إلى ملك كتب الدراما يسمى شودراكا.

طبقاً للباحثين الهنديين، كان كاليداسا الألمع بين «الجواهر التسع للعبقرية» الذين زينوا بلاط الملك فادرا مادينيا، في القرن الأول قبل المسيح، لكن الباحثين غير الرومانتيكيين من الانكليز والألمان حطموا هذه الليجندة الجميلة فوضعوا الدرامي هذا في القرن الرابع أو الخامس أو السادس بعد المسيح، مع آخر دليل يدفع بالقارئ العادي إلى القول «٤٠٠ بعد الميلاد أكثر اقناعاً». مسرحيته الأولى المسماة «مالافيكا غينيميترا» التي ترجمت تلطفاً بنا إلى «مالافيكا واغنيميترا» تشتمل اشارات إلى الاسلاف المتنورين لكاليداسا، كفاسا وسوميلا و وكافيبوترا وتشير إلى كمية كبيرة من الأعمال الدرامية العالية المستوى والتي فقد معظمها الآن. تشتمل الافتتاحية على بيتين ربما ندر اقتباسهما:

الحكماء يقدرون الجيد، جديداً كان أم قديماً

والناقد الأحمق يتبع ما يقال له

والمسرحية هي كوميديا تقليدية، مع تجسيدات جميلة للشخصيات ومقاطع عشقية لطيفة. وثاني مسرحيات كاليداسا اختلف اسمها في ترجماتها «البطل والحورية» و«اورناسي التي فاز بها الشجاع» ويقول الذين قرأوها بلغتها الأصيلة انها تشتمل على فصل واحد من العشق الغنائي المتفوق، مع أن كاليداسا قد تدنى القصة الليجندية ذات الجمال التراجيدي العظيم إلى مستوى كوميديا عشقية عذبة.

على أي حال فان مسرحية «شاكونتالا» هي الرائعة ليس فقط بين مؤلفات كاليداسا وحسب، بل أيضاً ربما في كل الدراما الشرقية التي ترجمت إلى اللغات الأوربية. انها تعرض كثيراً من الخصائص الأساسية للدراما الهندوسية: في مقاطعها النثرية الطويلة المزينة بأجمل شعر، وبمناظرها التصويرية وبخيالها العذب وقصتها التي تدور عن الحب وسوء التفاهم والضعف وتجنبها المحتشم للعنف، ونهايتها السعيدة، بحيث أزمعت بوضوح أن تدع كل امرئ في أحسن مزاج ممكن بعد أبياتها الأخيرة.

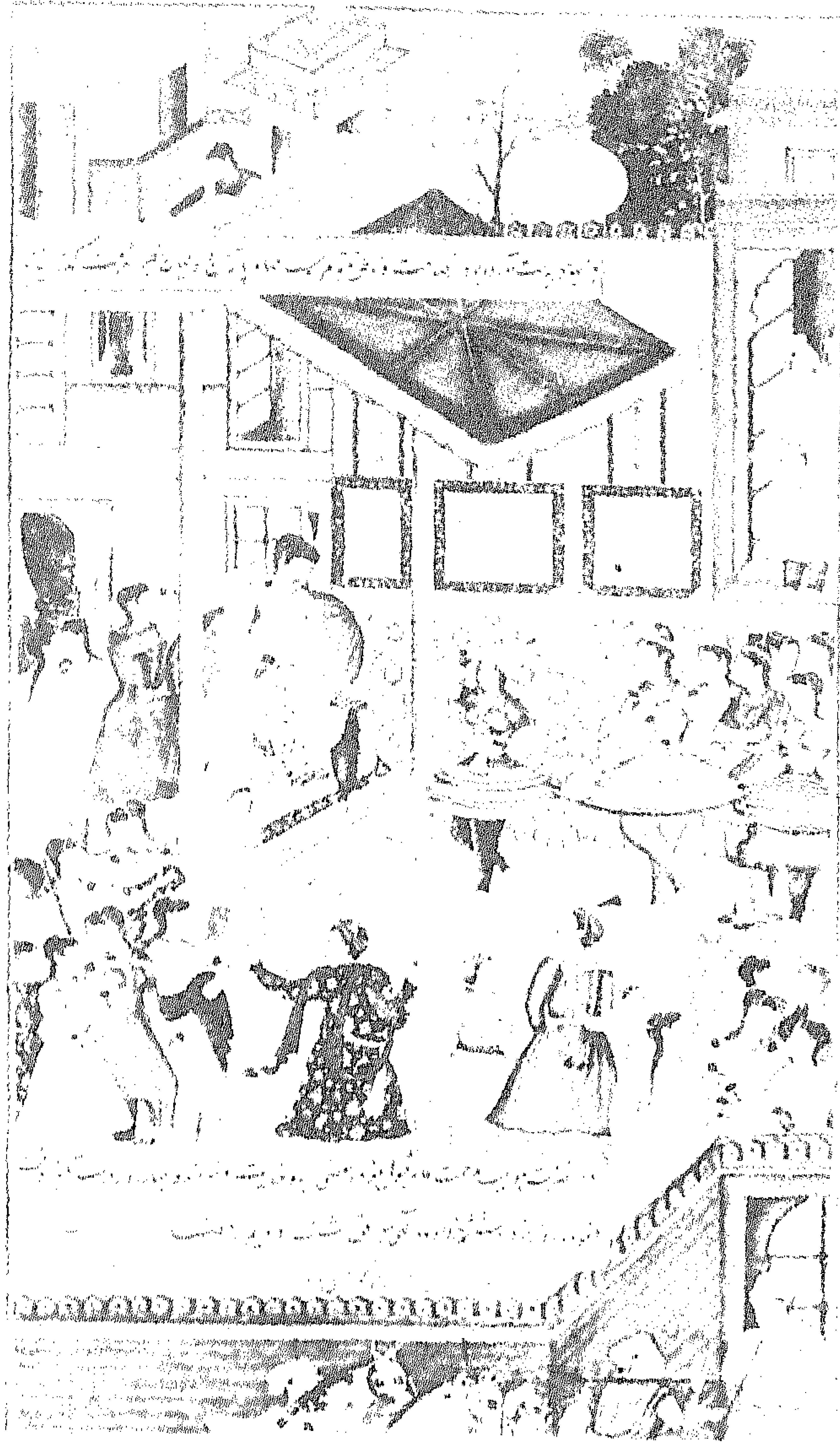
المشهد الافتتاحي في هذه القصة الخفيفة هو مشهد غابة. الملك دوشيانتا وسائق عربته يطاردان غزالاً أرقط في دغل ريفي. وما يوشك الملك أن يقتل الغزال بسهم يرميه إليه حتى يأتيه صوت يطالبه أن يعفو عنه لأن هذه الضاحية هي ضاحية مقدسة لاحدى الصومعات. وما إن يخلدان إلى الراحة حتى يصيب الملك فجأة حب شاكونتالا، عذراء رائعة الجمال، رسولة وابنة كانفا، الأب الناسك التقي، ومن دون أن يفصح لها عن هويته الحقيقية، ينتهز فرصة ليخدم شاكونتالا، متأكداً أنها من أصل الهي لا من أصل وضيع، وينبع لديه شعور:

هي لن تفصح عن حبها تواضعاً

ومع ذلك لا تحاول جاهدة أن تخفيه.

في الفصل الثاني قلما نجد حدثاً أكثر من الدعوات إلى البلاط، التي يردها دوشيانتا بارساله مهرجه، وتصميمه ان يبقى عند الدغل المقدس حتى يبقى قرب شاكونتالا. وما تبقى عبارة عن سرد غنائي للقاء واطراء ابنة الناسك. ويبين الفصل الثالث اقتحام الملك لحديقة الناسك منصتاً لشاكونتالا وصاحباتها يتساررن، ثم اعلانه عن حبه- وينتهي الفصل بمشهد شاعري لطيف عن المداعبة. وفي الفصل التالي يكتشف المتفرجون أن شاكونتالا قدمت نفسها للملك في «زواج طوعي» وأنه عاد إلى بلاطه، وتبدو الآن شكوك إن كان سيحتفظ بوعده فيعلن زواجه بها على الملأ. انها حامل، وبعد رفع التقدمات المقدسة تنطلق مع وصيفاتها إلى العاصمة البعيدة لتطالب بحقها زوجة وملكة.

ولكن الملك خانته الذاكرة. فهو يتنكر لها. ولا تستطيع تقديم أدلة لأنها فقدت في النهر المقدس الخاتم الذي يحمل شارة الملك، والذي كان قدمه لها. وبعد أن تنصرف من مقام الملك بائسة، تأتي الأخبار أنها رفعت إلى السماء بطريقة عجائبية. ويبدو الملك قلقاً يعذبه ضميره.



فتيات راقصات من مالو يسلّين َ «أكبر» عام ١٥٦٠ : رسم بريشة الفنانين كيسو ودرم داز . معظم صور «المسارح» الهندوسية والفارسية تركز على العرش الذي يجلس فيه المتفرج الملكي أكثر من تركيزها على خشبة المسرح والصالة ، ونحن قد نستنتج أن المسرح المعتدل كان تنظيماً غير رسمي للمصطبة والمنظورات المسرحية في بلاط القصر أو بهوه ، بدلا من خشبة المسرح المواجهة للوعاء والمقامة بصرامة في الامم الغربية (من رسم في معرض فكتوريا والبرت بلندن ، باذن من مدرائه) .

في الفصل التالي يعثر صياد سمك على الخاتم فيحضره إلى القصر، حيث تعود الذاكرة إلى الملك، ومنذئذ يقضي حياته حزيناً بائساً لأنه فقد حبيبته وخسر جمالها وفضليتها. وهنا نرى حورية سماوية ترسل لتأتي بالأخبار لشاكونتالا فيما إذا كان الملك قد ندم. وقد كانت توبته حقيقية فعلاً فيظهر سائق عربة سماوية ليحمل دوشانتا إلى الأقاليم السماوية. ويبين لنا الفصل الأخير الملك وقد حضر إلى مملكة اندرا وترحب به الآلهة. ويتحد بابنه الذي صار فتى على أبواب الرجولة اتحاداً مؤثراً ثم بشاكونتالا المسامحة. ويتضح أن فقدان الخاتم جاء من لعنة وكذلك النكران، وان الملك لا لوم عليه في سلوكه غير اللائق. وعودة اتحاد الملك يتبدى مع ابنهما الذي يحكم بلادهما بمباركة اندرا.

هنا نجد حكاية قد تكون قفزت من كتاب حكايات الجن للأطفال. ولكن في لطافة العاطفة المتجلية في السرد وفي الحلل الشعرية التي ارتداها، وفي ابراز الشخصيات النبيلة، توجد فضائل بارزة وكثير من الوسائل التي هي نموذجية في المسرح الهندوسي.

في البداية الأولى، قبل بدء المسرحية تلقى البركة على المتفرجين ويرفع الابتهال إلى شيفا. وعلى الفور ينتقل المرء إلى إقليم ريفي (تصوره كلمات الشاعر ولا يقدمه رسامو المناظر على ألواح كئيبة). والشخصيات التي تجول تلك الادغال الورعة والحدائق المقدسة والبلاطات الملكية هي شخصيات أكثر جمالاً من الشخصيات الانسانية، فالملك مهذب طيب كريم وفارس رائع ومع ذلك يحمي بفروسية ادنى رعاياه، بينما شاكونتالا تشغل الحيز الكامل للجمال الانثوي، من خفر العذراء التي تشبه الوردة إلى حصانة المرأة ونبلها. وحتى الطفل في أصغر منظر يبدو فيه نراه نبيلاً. ويوجد بالمقابل تلك الشخصية العادية وهو المهرج، وثيق الملك، فهو ليس فضولياً جداً هنا، ولكنه يستخدم كنقيض وكأداة درامية: انه الصاحب الخادم المتغطرس قليلاً والذي يقول للملك عندما ينفعل: اسرع واجلس أيها الملك لاني «لا استطيع أن اجلس ما لم تجلس انت» والذي يكاد يسخرمنه عندما يبين للجمهور نبل الملك وعواطفه.

وهنا أيضاً فرص كثيرة لسرد «الأحاديث الجانبية» ففريقان على خشبة المسرح لا يعرف واحدهما الآخر. ومنذ الافتتاح تقريباً يختبئ الملك في غابة ليراقب شاكونتالا وصديقاتها في تسلياتهن كفتيات صغيرات، فيكشف للمتفرجين ويكرر عليهم بأوصاف شاعرية جمال طفلة الصومعة هذه ونبلها. وأيضاً في مشهد الحديقة تختبئ دوشانتا ويخبر المتفرجين عن مخاوفه، ثم عما تفعله الصبايا فوق المقعد، ثم عن فرحته عندما تعترف شاكونتالا للصبايا الاخريات بحبها للملك. هذا الكلام الجانبي، هذا السرد الشاعري، هو وسيلة من أعظم الوسائل المستخدمة لتزيين الحدث بالجمال الغنائي. ففي الفصل الأول أيضاً تتوافر الفرص لمشاهد من التمثيل الفردي، عندما تنزعج شاكونتالا من نحلة فتسنح المناسبة للقيام بحركات ايمائية جميلة، بينما يعلق الملك عليها بثمانية عشر بيتاً من الشعر الغنائي. كذلك هناك مشهد ظريف ضاحك يتماشى مع الاستراحة الكوميدية، عندما يحضر رجال الشرطة صياد السمك، إذ انهم ينقلبون فجأة ويظهرون الصداقة الكريمة له عندما يرون مكافأة الملك الثمينة لمن يحضر الخاتم المفقود.

والصفة الأكثر بروزاً للمسرحية، هي المستوى الرفيع للشعر- وهذه سمة من الصعب جداً الاشارة اليها بايجاز، لأن قسماً من السحر موجود في اشاعة العاطفة، تشد من ازره الاشارة اللبقة الدائمة إلى جمال الطبيعة، والخيال والالماعات الموسيقية الأدبية. في الحديقة تتذرع شاكونتالا انها سوف تذهب بعيداً، ولكنها تختبئ في سياج من نبات «سالف العروس»- تريد أن تعرف إلى أي مدى يستمر حب الملك. أما هو فيرفع باحترام باقة اللوتس التي رمتها:

الملك

باقة اللوتس المعطرة
التي كانت مرة تتلقدها
تكبل قلبي وتحتفظ به أسيراً بلا أمل.

شاكونتالا (تنظر إلى ذراعها)

لم أنا ضعيفة ومريضة حتى أنني عندما وقعت

اسوارة اللوتس لم ألاحظ ذلك؟

الملك (واضعاً اسوارة اللوتس على قلبه)

كانت ذات مرة تضطجع على زندك البض

وسوف تبقى إلى الأبد على قلبي

ومع أنك تأنفين أن تقدمي لي المسرة

فاني اجدها في هذه اللعبة التي لا حياة فيها

شاكونتالا

لا أستطيع العودة بعد ذلك. سوف أعمد إلى

الاسوارة ذريعة لعودتي . . .

وهكذا عادت اليه. ولكنه يضع شروطاً قبل أن يعيد الاسوارة.

شاكونتالا (تشعر بلمسته)

اسرع يا عزيزي اسرع

الملك (فرحاً يقول لنفسه)

الآن أنا راض وقانع. انها تتحدث كزوجة لزوجها. (بصوت عال)

يا **شاكونتالا** الجميلة، ان رباط الاسوارة ليس ثابتاً تماماً

فهل أشده بطريقة أخرى؟

شاكونتالا (مبتسمة)

ان كنت تريد

الملك (يتباطأ متعمداً)

انظري يا فتاتي الجميلة

اسوارة اللوتس بيضاء مشرقة

مثل قمر نحيل في عتمة الليل

ربما كانت القمر في علاه

هو الذي جمع قرينة وغادر السماء

مؤمناً ان زندك الجميل

يزيد من جمال سحره أكثر من السماء.

شاكونتالا

لا أستطيع أن أراها. فغبار الطلع من اللوتس فوق اذني قد تطاير وهب على عيني.

الملك

هل تسمحين لي ان انفخه بعيداً؟ (**شاكونتالا** تسترق نظرة منه ثم تنظر إلى الأرض. الملك يرفع وجهها. ويقول جانباً)

شفتها المرتجفة العذبة

دعوة عذراء

تثير نفسي للارتشاف.

وهكذا. فهذه الرشاقة الغنائية تسود المسرحية مثل بريق وردي. فحتى شاكونتالا التي رفضت النطق بكلمة شعر، تلبس نثرها أحياناً بالشكل الشعري وبالمعنى الشعري. وعندما يكون هنا ما يقاطع العاشقين، وشاكونتالا يقودها حارسها، تلتفت إلى السياج الذي يختبىء فيه الملك وتقول: «أيتها التعريشة التي أبعدت ألمي أقول الوداع حتى ساعة مباركة أخرى».

«المسارح» لتي قدمت فيها هذه المسرحيات في عصر كاليسادا يمكن أن نعيد بناءها بقليل من التخمين فقط. فحسبما هو معروف ليس ثمة دور تمثيل في الهند قبل القرن التاسع عشر. لكن القصور الملكية الكثيرة قدمت تسهيلات كاملة لتقديم المسرحيات قبل اختيار المتفرجين- والدار اما هي تطور طائفي، خاصة بفئة مثقفة من الطائفة. والعادة أن يختار بهو عظيم أو البلاط المركزي الخارجي. فالملك أو الأمير وحاشيته وضيوفه يلتمون في جانب، وربما حول العرش أو المقصورة الملكية، وهو مكان كان مناسباً للممثلين والراقصين والموسيقيين.

لا تقام خلفية خاصة، ماعدا ستارة واحدة (وخلفها أماكن الممثلين، ومنها يأتي الضجيج والأصوات التي ليست من خشبة المصدر). والبقية لا شك انها معمارية مرضية وديكور مألوف للقصر: ثمين وحيادي، ويلائم تماماً تقديم الدراما الغنائية العاطفية/ الحسية. ولا شك أن هذا الترتيب يتخذ طرائق صغيرة لا حصر لها في أزمان مختلفة وفي أماكن مختلفة، ولكن دائماً تظل خشبة المسرح بسيطة مكشوفة وربما لا ترتفع حتى فوق مستوى الأرض أو الممشى. ويمكن أن يحاول المرء في خشبة المصطبة من واقع أن الكلمة استخدمت لتطلق على الممثل الرئيسي أو تعني أصلاً «المهندس» أو «النجار». ولكن هذه الخشبة غير الدائمة لا بد أن تكون بسيطة.

ليس فقط انه لم تكن هناك محاولة للمشهدية الايهامية بل ان النص المسرحي كان يحظر «المشاهد» حتى في التغيرات اذ «ديكور الخشبة» يكون عادياً. وتنفتح مسرحية «شاكونتالا» على قدوم الملك وسائق عربته إلى الغابة، ولكن لا هما ولا ما يحيط بهما يبقى ساكناً. فالملك يطارد غزالاً. وهو يعلن «سأطارده ما في وسعي، فبشق النفس اجعله تحت بصرى» فيجيب سائق العربة «يا صاحب الجلالة. لقد اعدت الحصانين لأن الارض كانت وعرة. نحن الان في مستوى الارض وسوف تقبض عليه بسهولة» وبعد لحظة يضيف:

لقد حلت الاعنة وانتزعت شكائم الخيول فتقدم إلى الامام بكل عزيمة. والواضح انهما يتغلبان على الحيوان، عندئذ صوت صارخ يخبرهما ان الغزال يجب ألا يقتل. العربة توقف. الملك والناسك يتحادثان. ثم مرة أخرى يقودان العربة إلى أن يصلا آخر المطاف إلى ذلك الجزء من الدغل المقدس حيث الجزء الرئيسي للفصل يمثل هنا.

وفي تقديري الشخصي أنه حتى العربة هنا متخيلة تخيلاً، انسجاماً مع المشاهد، وإن حركة جسدية صغيرة جداً تستخدم للايهام بالرحلة. ولكن ثمة تقديرات كثيرة لتعليل ذلك (١). فإذا كان على الممثل أن يحمل كامل عبء السرد والتصوير، فلا شك أنه ممثل في غاية المهارة في تأدية كل من الاشارة والتعبير الصوتي. ونحن نعرف أن تلك الفروع من الفن كانت تدرس تدريساً جاداً. ومثل أي شيء آخر في مملكة الفنون والفلسفة كان التمثيل يحلل بما يمتاز به وبما يعيبه وانشئت قواعد توضيحية لأصوله حتى يتدرب عليها من يمارسونه. الممثلون لم يضعوا أقنعة، ولعب الرجال دور الشخصيات النسائية. وكما في اليونان فان الممثلين في المسرح الأدبي كانوا فئة تحظى بالتكريم في المجتمع، على الأقل في عصر واحد، مع أنه خلال العصور كان هناك أيضاً مسرح شارع قامت فيه فئة من الممثلين والنصابين، وهم فئة أفضل قليلاً من المشردين واللصوص.

فهل كان شودراكا ملكاً اسطورياً أو انساناً حقيقياً وهل كتب مسرحية «عربة الصلصال الصغيرة» أو كتبها شاعر من شعراء البلاط، وهل المسرحية اعيد تمثيلها من كتاب اقدم ألفه فاسا: هذه أسئلة على الباحث السنسكريتي ان يحل لغزها. فمن الأفضل لنا ان نتمتع بمزايا الدراما. انها أقل نمطية من مسرحية «شاكونتالا» انها تتخلى عن الملوك العاديين وعذارى الطبقة الراقية لأبطال أقل تمجيداً، كتاجر مدمر ولو كان نبيلاً ومحظية فاضلة نسبياً، فهي تقترب من العنف أكثر من أي مسرحية بارزة (لكن «القاتل» ثبت انه لم ينجح) انها تجمع حبكة الحب مع قصة التغير السياسي، وهي أقل ريفية من المعتاد، وأقرب إلى نمط الدراما العائلية، انها

تستخدم القليل من الزخرف الصوتي والتخيلي. وبهذه العلامات الصميمية نجت من الرتابة والكسل اللذين أحياناً يثقلان على القارئ أو المتفرج الغربي، فهي الأكثر جمالا وابتكاراً وتنوعاً وقوة.

فاسا نتاسينا محظية نبيلة العقل اضطرت للبحث عن حماية في بيت شارودانا التاجر البراهيمي الفاضل، شقيق زوجة الملك الغدار بالاكا، وعند هبوط الليل تترك مجوهراتها امانة عند شارودانا. سرقت المجوهرات فيقدم شارودانا عقد زوجته بكل شهامة لسانتاسينا تعويضاً عن المسروقات. لكن الجواهر المسروقة تعود إليها عن طريق خادمتها، التي أخذتها من اللص. اثناء ذلك يكون فتى راع فاضل معتقلاً عند الملك الشرير، ولكنه يهرب. تذهب فاسانتاسينا إلى بيت شارودانا وإذ هي هناك تقدم لابنه الصغير بكل أريحية أحجاراً كريمة ليشتري بها عربة ذهبية، لانه لا يحب عربته الصلصالية. وعندما غادرت فاسانتاسينا تصعد إلى عربة سانتاتاكا الكريه وقد اخطأت لاعتقادها انها عربة شارودانا- التي استولى عليها فوراً الراعي الهارب. سانتاتاكا يغازل فاسانتاسينا بكل قلة حياء، فترفضه بكل اباء فيقتلها، ويتهم شارودانا بأنه القاتل، فيحكم عليه الملك فيما بعد بالاعدام. ويوشك الجلادون أن يقوموا بواجبهم، عندما تظهر فاسانتاسينا التي نهضت من بين الأموات، وبذلك تثبت براءة شارودانا. فاسانتاسينا يقر الشرع لها بأنها ليست من طبقة المحظيات، ولذلك تكون حرة فتتزوج من شارودانا.

داخل الحبكة ذات الفصول العشرة، التي قدمنا عنها خلاصة بسيطة، ثمة مكائد صغيرة ومشاهد مضحكة وأحداث اجتماعية متقنة، وأشياء أخرى. ومن أعظم المشاهد تسلية، وإن كان قطعاً للقصة، مشهد اللص لدى عمله وهو يتلو مبادئ اللصوصية كفن رفيع، فيقتبس بكل حرية شواهد من النصوص المحترمة عن اللصوصية. من الممكن ان نقتبس مقطوعات غنائية لا تقل عذوبة عما اقتبساه من مسرحية «شاكونتالا»- وان قيل عنا اننا لا نعرف السنسكريتية أولاً، ولم نتحقق من مصاعب الترجمة عن لغة فيها ما لا يعد من التنوعات الغنية، فيمكن أن نحزر حزراً الجمال الغنائي للأصول، ثانياً.

ولكن حتى في الترجمة يبدو مؤكداً أن لطافة كاليداسا وروعته الكبيرة لا ترقيان إلى قصة متنوعة وحميمية كهذه. فعربة الصلصال الصغيرة في الحقيقة ظاهرة منفردة بذاتها، وهي انجاز على شكل مسرحية غير مألوفة، لا في المكان ولا في الزمان اللذين نشأت فيهما.

إن المنظرين الهنود، اندفاعاً منهم وراء الترتيب الذهني قسموا ميدان الدراما إلى عدد من الأنماط قائمة على استخدام شتى العناصر المشروعة من التأليف، أمثال طائفية كبار الممثلين، العناصر الفوق طبيعية، استخدام الحبكات الأسطورة أو حبكات الحياة الواقعية، مثل كثافة العاطفة الشهوية. . . الخ. . . الخ. فأولاً يوجد عشرة أقسام لـ «الدراما العليا» وثمانية عشر قسماً لـ «الدراما الدنيا». ولكن حتى أسماء هذه الأنماط مشوشة ومن الضروري أن ننظر إليها فقط على أنها مؤشر إلى الشكلانية في الكتابة المسرحية- نوع من اختبار طائفي في الدراما تورجيا. لا شك أن لهذه القواعد دوراً في جعل الدراما الهندوسية محدودة مع انها غنائياً شيء جميل.

لا نحتاج إلى التوقف عند الدراميين المتأخرين- باستثناء بها فادوني. ألف هذا الكاتب، وهو من القرن الثامن عشر ثلاث مسرحيات ظلت باقية لنا. لأنها ليست تشخيصاً عن طريق ذلك الانسجام العذب وذلك الحدث المتدفق بنعومة كما هو ملحوظ في الدراما المبكرة. فالشعر الذي يرتديه الحدث يرتفع حتى يصير أشد اللحظات اثارة: ويوجد المزيد من الحيوية في المشاهد العاطفية ومزيد من الفخامة في اوصاف الطبيعة. وبها فادوني ايضاً وثيق الصلة بواقعيات الحياة أكثر من كاليداسا، ويمتلك بصيرة أعمق وخيالاً قوياً جداً، وهو يهرف حتى من المحظورات القديمة فيما يتعلق بمسألة العنف. ولكن التخيل اللطيف والحرفة المتقنة، واللطافة الغنائية قد ولت. كما ولت أيضاً البساطة الادبية، إذ في المقاطع الوصفية توجد تفصيلات ومبالغات تنذر بانحطاط الدراما الهندوسية إلى التفخيم والتصنع. الشارحون القوميون سموا كاليداسا «نعمة الشعر» وسموا بها فادوني «سيد الفصاحة».

والحقيقة أن الفترة من القرن التاسع حتى القرن الرابع عشر هي فترة انحطاط، وبعد القرن الرابع عشر لم تسهم الهند عملياً بأي شيء لتاريخ المسرح العالمي. فالتشويش من جراء اللغات المتبدلة والقيود الصارمة للنظام الطائفي في الحياة الاجتماعية وقوننة قواعد الممارسة للفنان- كل هذه ظروف معادية للفن الذي هو قبل أي شيء آخر اجتماعي في مضموناته ومباشر في دعواه وأقرب إلى العاطفية منه إلى الذهنية. وقد ضاعت الدراما في التأنقات والبهارج اللفظية، فأوغلت في اقاليم غريبة من الشعوذة البلاغية والأدبية المنمقة.

وقد يكون المسرح الهندي فعلا مديناً لأسوأ مزاياه مثلما هو مدين لأعظم مزاياه، لأنه كان في الحقيقة مؤسسة طبقية. فمخرج المسرحية يسأل «ماهي تلك الصفات التي يطلبها من الدراما البراهميون الفضلاء الحكماء المحتشمون المتعلمون؟» ويكون الجواب «العرض العميق لمختلف العواطف، وتبادل المشاعر، ونبل الشخصية والتعبير اللطيف عن الرغبة، والقصة المدهشة واللغة الأنيقة»

يشير الوصف فوراً إلى هزال الدراما الهندوسية أو ضحالتها، وإلى الرقة والأناقة والانسجام التي حققها أعظم من مارسوها. وفي الموافقة على أمر اقتصار المسرة على أعظم العقول المتعلقة والنيقة في الأرض، فوّت الدراميون على أنفسهم كل ما يخلق اثارة عميقة وكل ما يحرك النفس وينظف الروح- وهو الشيء الحقيقي الذي نعتبره نحن العالم الغربي، دراميا أساسياً. وبدلاً من ذلك أمتعونا باللطافة والحلم والعاطفية الحسية. انهم أساتذة في ذلك القطاع الغنائي الصغير من الميدان الدرامي الذي يقوم على الشعر الغنائي والرسم الزخرفي. وقد نجد لها تماثلاً تاماً في الرسم الهندي والرسم الفارسي: في الخيال الطفولي والتلوين الشفاف وفي النضارة العذبة، وفي الطلاوة الندية، ولكننا وقد جربنا هذا الجمال الغنائي الخفيف وغير المدعم، فاننا نرغب في العودة إلى أعلامنا: ميشلانجلو وايل غريغوس واسخيلوس ويوربيدس وشكسبير. لأن الدراما الهندية لطيفة وهادئة ولكنها ليست رائعة أبداً.

إن أولئك الذين يدافعون بلا تحفظ عنها، يشيرون إلى انها تتمسك بسلام الشرق وتتجنب قلق الغرب. ونحن على غير ذلك إذنرى السلم ممتعاً، ومع ذلك نشك في عمقها. فنحن نرى في الدراما وفي المسرح في ذروتهما بعض تضمينات يصلون اليها فقط بعد نضال مرير، يشبه الهدوء بعد العاصفة.

ربما يحول الفارق العرقي دائماً بيننا وبين الحكم الواحد مع الهندوس.



يقدم المسرح الصيني حتى صعوبات أكبر للعقل الغربي. فالدراما الصينية ليست بذات قيمة أدبية بالنسبة الينا، وتقاليد العرض مختلفة بحيث أن هناك حدوداً لا يمكن تجاوزها تقريباً لفهم هذه التقاليد. ومن المهم أن المسرحية الصينية الوحيدة التي لاقت نجاحاً بارزاً في الغرب هي رومانسة romance مقطعة مع علاقة غامضة فقط مع أي دراما صينية أخرى، مع لباس بسيط للتمثيل المسرحي لاظهار اللطافة أو الضحك. ومذكرات «السترة الصفراء» ربما تسعفنا كمرشد إلى ما فيه فائدة الطالب الغربي في تقديره لخشبة المسرح الصيني: فلا حبكة ولا كثافة درامية ولا شعر منطوق أبداً وانما نضارة حكاية من حكايات الجن للاطفال وسطح براق وبقع من الابتكار الشعري المسرحي، وسذاجة تبدو لنا مضحكة.

إذن التقاليد المسرحية وليس الدراما هي التي تجعلنا نتوقف وان بمسح بسيط للمسارح الهامة في العالم. فنحن قد نجلس ست ساعات أو سبع ساعات نتمطى في دار تمثيل صينية ونعاني فترات مخيفة من الضجر بين الدهشة واللطافة- ولكن بعد ذلك يجب أن نتذكر الطريق الذي نخمن ان الشعر سار فيه الينا والاشراق المسرحي لخشبة المسرح.

دار التمثيل نفسها مصطبة نموذجية للتمثيل ومكان للمشاهدة. خشبة المسرح مفتوحة بلا ستائر وتخفي ما وراءها فتظل مضاءة اضاءة واحدة خلال العرض، وخالية كلياً من الأجنحة والمشهدية الآلية. هذا مكان للتمثيل، غير مخفي بل مصمم ببساطة. فالجدار الخلفي له مدخلان، مدخل للمثلين حتى يدخلوا منه،

والآخر حتى يعودوا من حيث اتوا أي إلى الغرفة الخضراء وهي (الغرفة العامة للممثلين). وهناك دور تمثيل أكثر زينة في المدن الكبرى، لكن القسم الأكبر للمسارح الصينية هي أبنية مؤقتة ومتحركة يمكن أن تقام في أي شارع أو حقل. ومن أجل راحة المتفرجين تقام ألواح (أكشاك) أو من أجل أولئك الواقفين في الشارع، لكن خشبة المسرح البسيطة ذات المدخلين الخلفيين تظل هي المعتمدة. ولخشبة المسرح في الداخل أو في الخارج سقف، يزين عادة كما يزين المعبد.

إنه المعبد الذي نجد فيه جنين أصول المسرح الشرقي. والصينيون دائماً شغوفون بالطقس والاحتفال. فالرقص والموسيقى في الممارسات الدينية ترجع إلى ما بعد الدليل التاريخي، إلى الليجندة والاسطورة. ولا شك أن الرقص الشبيه بالرقص الدرامي كان شائعاً هنا في المعبد والقصر قبل فترة طويلة من عصر تسبس واسخيلوس. ولا يحتاج المرء إلا أن يتذكر أن العصر الذهبي في الصين يفترض أنه كان في الوقت الذي سوف نحدده بالقرنين السابع عشر والسادس عشر قبل المسيح. وربما الأقرب إلى التأكيد التاريخي ذلك التقرير التاريخي الذي يقول أن الامبراطور مينغ هوانغ، في القرن الثامن عشر بعد المسيح، وبعد رحلة إلى القمر حيث رأى ممثلين مهرة، شكل أول فرقة درامية وأقام خشبة مسرح في حقل كمثرى خاص به، وقد اقترح التسمية كثير من الممثلين «أعضاء كلية حقل الكمثرى» أو «شبان حديقة الكمثرى».

فعلاً تبدو الدراما الأدبية على أي حال شقت طريقها الخاص في أواخر العصور الوسطى. على الأقل ما تزال هناك أنماط من المسرحية مستمرة حتى اليوم على خشبات المسرح الصيني بأعداد كبيرة ومن دون أشكال مسرحية مبكرة ناقصة أو عابرة، أثناء سلالة يوان ١٢٨٠ - ١٣٦٨. وحدث ذلك تماماً في الوقت الذي أطاح فيه غاز بكل أدباء البلاط القديم وأساتذته. وفجأة ازدهر المسرح المتجه إلى الشعر والفنون الذهنية الأخرى. ولعل من الأفضل أن نقول إن المسرح التقى الأدب في منتصف الطريق، وان الأدب الرفيع (وكان وقتها يكتب بلغة كلاسية تعليمية) توقف في منتصف الطريق ليلتقي خشبة المسرح العامي.

والحقيقة تقال إن الأدب الدرامي في الصين لم يصل أبداً إلى الأهمية التي أولاها الغرب لسوفوكليس وشكسبير. والصينيون أنفسهم لا يزعمون ذلك، وحتى لو وضعنا بالحسبان ما ينقص الترجمة من قيم لغوية زخرفية فإن القارئ الغربي قد يقبل بأن المسرحيات الصينية هي أفضل قليلاً من الميلودراما أو المسرحيات الصحفية المتعثرة- أو كلمات أوبرا ضخمة. والمواقف تنطبق على المقاييس، والشخصيات تنقلب إلى نماذج واضحة، و«المؤثرات» لا هي درامية عميقة ولا هي عاطفية تراكمية. وكل ما يريده الفكر الغربي من التراجيدي مهمل أو مشتت: البنية الدرامية المتوترة والتشويق والحقيقة السيكولوجية. والطبيعة السببية للحبكة توضح فعلاً الاضطراب المشتت في الصالة، ومجيء المتفرجين وذهابهم الدائمين، وشرب الشاي والمحادثات وتناول الطعام وحتى الالعاب في حين لا يحظى الممثلون بأي جزء من الاهتمام. لا توجد متابعة في الطريقة ولا في التوتر. ويستمر الاداء من أواخر بعد الظهر إلى ما بعد منتصف الليل، لكن البرنامج يشتمل على عدة مسرحيات. وإذ يخرج الممثلون من باب الخروج، فإن ممثلي المسرحية التالية يدخلون من الباب الآخر، وهذه حركة تظل مستمرة. وكذلك الموسيقى التي تصدح صريراً ورنيناً في الآذان الغربية. (قيل لنا أن المسرحيات الطويلة جداً تصل إلى اثنين وثلاثين- وثمانية وأربعين فصلاً تقرأ أكثر مما تمثل).

بمراقبة الجمهور الصيني في أوقات مختلفة يعرف المرء أن المتفرجين يتمتعون بقيم يفتقدها الأجنبي. والمسرح الصيني، من خشبة المسرح المكشوفة إلى التقاليد المسرحية، مصمم لايلاء الاهتمام بالتمثيل كفن، وثانياً نوع من التأثير الاوبرالي عن طريق الموسيقى والغناء المجمعين عمداً مع مزيد من الصفات المسرحية المصنعة. يضاف إلى ذلك أن هناك ثراء حسياً باللباس والخصوصيات والمحيط التخيلي المثير. وطبعاً تضيف الموسيقى الآلية قيمة فقط على الاستهلال. أما من تدرب على تقدير الميزان الأوروبي وعلى الهارمونيا والميلوديا، فتبدو موسيقى رتيبة مخرشة حادة.

يجلس الموسيقيون في المركز الخلفي لخشبة المسرح، ودائماً على مرأى من النظارة. والحوار أحياناً حديث، لكن الأغلب أن يغنى غناء. والأداء ليس واقعياً بأي حال من الأحوال، وهناك دنيا من التقاليد توجد في الاشارات والأوضاع والتنغيم وظلال التعبير المصطنع.

في موضوع المسرحيات هناك مجال واسع كما في الغرب تقريباً. لا يوجد خط بارز بين التراجيديا والكوميديا. فمن جهة نجد أن التراجيديا العميقة في مفهومنا مفقودة، وإن كان هناك موقف شجني ومشاهد مؤسية. لكن الأفعال البطولية ومعظمها مبني حول الشفقة البنوية والمآثر العسكرية التاريخية، شائعة في الدراما الجادة. ومن جهة أخرى هناك كل أنواع الضحك، من النوع الخفيف حتى النوع التهريجي. والنكات «العريضة» (أي الفاحشة- المترجم) تمر وتقبل، ولكن يشاع أن الكاتب المسرحي إذا اتخذ الفحشاء ليرضي جمهوره فإن الأرواح الشريرة تعذبه ما دامت مسرحيته تعرض.

أحياناً تصنف المسرحيات الصينية الـ «تاريخية» منها أو «المدنية» مع الفارسات وربما تكون رفيعة وربما غير هامة. المسرحيات العسكرية والمسرحيات الوطنية ومسرحيات الليجندات البطولية هي طبعاً تاريخية. والمجموعة المدنية هي الدراما العائلية حيث تنتصر الفضيلة. إن الدراما «الجرائمية» تشكل قسماً ثانوياً لا بأس به. ولكن أحياناً هناك مسرحيات ذات غرض هجائي، والأرجح أن يستهدف الكهنة والخرافات القديمة. وعندما نقول كل شيء عن الجانب الأدبي للدراما الصينية تبقى على أي حال حقيقة واقعة وهي أنه لم يبذل جهد جاد لخلق موازاة بين الحدث العظيم والشعر العظيم، لدعم العاطفة الدرامية بالكلمة الكاشفة والممثل فوق كل هذا يمتلك ما يحب من الحريات مع النص المكتوب فيحذف ويرتجل ما طاب له.



ممثل صيني باللباس النموذجي الفخم
(من رسم كينيون كوكس في «مجلة القرن»)

الشخصيات أقرب إلى المقاييس العامة: فالاباطرة والجنرالات والأبطال في النوع التاريخي، مع الابالسة والارواح. والزوجة الريفة والزوج الغيور، المرأة النقية والمرأة المحظية.. الخ توجد في المسرحيات المدنية. الطالب الفقير الذي يتغلب على كل العقبات ويرقى إلى منصب رفيع هو دور محبب. والبطل العسكري الذي يحقق ضروباً معجزة من الشجاعة هو شيء آخر. والمكياج التقليدي واللباس معروفان لكل مرتاد للمسرح، وهما نفسهما لكثير من الشخصيات في الأدب الدرامي - إنهما محددان كما في الكوميديا ديلارتي الايطالية، وإن كان الكاريكاتور هنا أقل. والتقليد المعروف هو التلوين بدهان الوجه (فالوجوه يوضع عليها المكياج إلى أن تصبح كالأقنعة الصالحة لكل الأغراض): فالوجه الأبيض يدل

على الشخص الشرير والوجه الأحمر على الرجل الشريف، والوجه الذهبي على الرجل السماوي، والوجه المخطط يخص اللص (٢) وهكذا. العروس تضع نقابا أحمر والأجداد الموتى يضعون نقاباً أسود أو أشرطة من ورق تتدلى من أذنهم اليمنى، والانسان المريض يضع نقاباً أصفر مكمد. والموظفون الفاسدون يضعون قبعات مستديرة.

على الرغم من هذه المساعدات الأولية للفهم، فإن هناك الكثير قد ترك لخيال المتفرج أكثر مما في مسارح أوروبا- حتى أكثر مما كان قبل أن تخرج علينا الواقعية بالمشهد التفصيلي والمصداقية الفوتوغرافية لـ «الحياة». خارج خشبة المسرح مع قليل من التغيرات المترفة كسجادة تحت القدم ونصف دزينة من الممتلكات يمكن للممثل وخازن أدوات التمثيل أن يستحضروا فجأة بستان كرز مزهراً أو بحيرة ريفية مع قوارب عليها، أو سماء. وأنت ترى هذه الأمكنة مؤمناً بها أكثر مما تؤمن بالمشاهد المرسومة لمصمم المشهد «الوهمي»- على شكل ألوان خاصة برؤيتك المثالية للأمكنة. حفنة من قطع الورق تتناثر أسفل بعد أن يذروها إلى الأعلى خازن الأدوات المسرحية تثير «شعوراً» كاملاً بعاصفة ثلجية، وعندما تعرف مرة أن الراية المرفوعة وراء جنرال تدل على آلاف الجنود في جيشه فأنت بلا وعي تعد الاعلام وتعرف لأي مقاصد وأغراض . . . ألف الفان، ثلاثة آلاف رجل يتبعونه في المعركة، وعندما يخبط شخص الهواء ايقاعياً بمجداف فان كل المشهد للماء الراكد وحركة القوارب يلمع في الذهن. أحياناً تكون الوسائل أكثر حسية: فخازن الادوات ينصب ساريتين وقضيباً معترضاً وتعليقه حريرية- وهناك تكون خشبة المسرح قد أصبحت قاعة عرش، أو يثبت قصعة صغيرة على جدار ويمثل الجنرال بدقة تقليد الاستيلاء على مدينة.

والحقيقة أن خازن الأدوات هو الرمز الحقيقي للتصنيع النبيل لخشبة المسرح الصيني. يرتدي ثياباً سوداء أو زرقاد ولذلك رمزياً لا يراه المتفرجون. انه دائماً على المسرح، وقد يكون له مساعدون، ولكن النظارة لا تفكر فيه إذ يدخل في المسرحية.

وحركة القوارب يلمع في الذهن. أحياناً تكون الوسائل أكثر حسية: فخازن الأدوات ينصب ساريتين وقضيباً معترضاً وتعليقة حريرية- وهناك تكون خشبة المسرح قد اصبحت قاعة عرش، أو يثبت قطعة صغيرة على جدار ويمثل الجنرال بدقة تقليد الاستيلاء على مدينة.

والحقيقة أن خازن الأدوات هو الرمز الحقيقي للتصنيع النبيل لخشبة المسرح الصيني. يرتدي ثياباً سوداء، أوزرقاء ولذلك رمزياً لايراه المتفرجون. إنه دائماً على المسرح، وقد يكون له مساعدون، ولكن النظارة لا تفكر فيه إذ يدخل في المسرحية. إنه لساحر ذاك الذي يدحرج كرة من قماش أحمر ليبين أن رأس الممثل قد قطع، وقد يساعد الجنرال في خلع معطفه الثمين حتى لا تصيبه قطعة من قطع العمل ربما توسخه، فيرمي بألعاب نارية ليشير إلى أن هذا الداخل الخفي هو شبح من السماء، ويضع الكرسي التي تصبح جبلاً يتسلقه البطل باذلاً جهده. ولكنه لا يتدخل أبداً في ايهام المشهد.

إذا كان الايحاء والتقليد يصنعان الأعاجيب في اثارة ما هو مسرحياً أمكر من مشهدية الصورة، فإن الممثل يقوم بدوره في خلق الجو وترسيخ الاعتقاد. والمعركة المسرحية الطقسية لا تظهر ضربة واحدة بل تظهر كل نشاط المعركة واثارتها، ولا أحد يشك بالمنتصر عندما ينسحب المهزوم ويتبعه البطل متباهياً. هذا الممثل سوف يتسلق السلالم بمجرد رفع قدم بعد الأخرى فوق الأرض، أو ممثل آخر يقطع الطريق من بكين إلى التيبت بالسير بضع خطوات حول سجادة خشبة المسرح (مع أنه قد يعلن أين وصل) عندئذ يستطيع أيضاً أن يقفز فوق الطاولة بطريقة تعرف منها أنه قفز في بئر وانتحر. انه يمتطي وينزل عن الخيول أو يخب عليها، ويغسل يديه في أحواض خيالية ويلصق ظهره بسارية بامبو ويرمي برأسه إلى الخلف ليظهر أنه شنق. ولكن قارع الطبل هو الذي يخبرك بحلول الليل عن طريق ضرب عدد الساعات في حين جميع الأدوات الأخرى ساكنة.

أما الشيء الغني مادياً في الانتاج فهو الملابس. إن حجرة الملابس الصينية غالية جداً حتى عندما تقاس بمقاييس «الريفو» (مشهد تمثيلي قصير) الغربية.

فالشخصيات الثانوية ترتدي ثياباً نفيسة، فالشحاذون يرفلون بالحرير، والشخصيات الرئيسية لا تقل فخامة وروعة. وهكذا في آي تفصيل صغير هناك أساس مادي لروعة المسرح الشرقي وبهائه الخيالي. ولكن من خيال المتفرج يأتي الغنى الأكبر والانجاز الأكثر شاعرية.



ممثلان مقنعان في مسرحيات نو (من المطبوعات الخشبية اليابانية القديمة).

الممثلون في مثل هذا المسرح يجب أن يدربوا طويلاً بكل اهتمام، وتمضي السنوات الطوال على الممثل الفتى في الثقافة الاختصاصية. ومن الواضح أن شيئاً ما أكثر من التدريب الأوروبي العارض ضروري عندما يجب على الممثل أن يكون قادراً ليس فقط أن يموت بإيهام دقيق على خشبة المسرح بل أيضاً أن ينهض ويخرج

منحنياً فتعرف النظارة أن جسمة محمول من قبل أربعة حمالين . . والعادة أن يدرب الكثير من الفتيان على تقليد السحر الانثوي- حتى على مشي الغندرة بأحذية معيقة ، لأن أدوار النساء كان يقوم بها الرجال حتى زمن حديث جداً- على الأقل منذ القرن العاشر عندما حرم على النساء بمرسوم ملكي اعتلاء خشبة المسرح بعد اتخاذ الامبراطور ممثلة لتكون زوجة . (ويحتار المرء قليلاً ليعرف فيما إذا كانت الممثلات اعتبرن وقتها جد صالحات للمسرح ، أو إذا كان الاجراء تحذيراً حتى لا يتكرر هذا القران السيء) . ان أشهر الممثلين في الصين في هذه الأزمنة الحديثة مي لانغ فانغ يذكر أساساً لاتقانه لعب الأدوار النسائية . وربما كان أعظم ممثل حي في عصره (٣) .

والحق يقال إن المسرحيات الصينية ليست هكذا خيالية وغير واقعية حصراً كما قد يفهم مني . فالوسائل دائماً خيالية وتقليدية ، إذا قيست بتنسيق خشبة المسرح في الشرق . ولكن الحادث الواقعي المضخم تشتمل عليه المسرحية- وهو من النوع الذي لا يتذوقه أبداً المتفرجون الغربيون . لكن ربما كانت هذه المسألة هي مسألة «ذوق» : فبطلاتنا التراجيديات يعانين كثيراً من الحب ، ومع أن ذلك يثيرنا عاطفياً ، إلا أن ذلك كئيب ، ان لم يكن مضحكاً بالنسبة إلى الصينين .

بما أن التأثيرات الغربية انهالت بقوة على الشرق ، فقد تغيرت عادات المسرح . فالممثلات الآن يظهرن ، وهناك فرق تتبنى الواقعية على خشبة المسرح أكثر فأكثر ، بل هناك مجموعات «المسرح الصغير» تبنت «المُثُل» الغربية . لكن الصين بلاد شاسعة جداً وبطيئة جداً فلا تبتلع فناً أجنبياً بلقمة واحدة . وأغلب الظن أن خشبة المسرح القديمة بسمتها الطفولية وتعلقها بحكايات الجن ، وسحرها الغنى ، وطريقتها في صنع الأحادث الشعري والجمال الخيالي النابع من التمثيل والمصطبة وبضع أدوات ، خصائص يجهلها الغرب أبو المسرح- وعلى الأخص الخصائص المسرحية الأساسية .

* * *

الطائفية في اليابان قررت تقسيماً حاداً بين المسارح الارستقراطية والمسارح الشعبية. بالنسبة إلى النبلاء ظهرت رفيعة ذهنياً صارمة شكلياً، وبالنسبة إلى الشعب فقد كانت هناك دراما أكثر حرية. ويشمل كلا النوعين الغنى الحسي والتزيين الثقافي، وذلك نابع من الروح الحقيقية لليابان.

دراما النبلاء، مسرحية النو، هي اليوم أهم ما بقي في العالم من المسرح الطقسي للأزمنة القديمة، من تلك الأيام عندما كان الجمال الاحتفالي أكثر أهمية من الحبكة أو المضمون العاطفي. فالنو- وهي كلمة تتطابق مع كلمتنا «دراما» بالمعنى الأوسع- ذات صرامة موروثة من الطقوس الدينية في المعابد، وذات لطافة شكلية وغنى لوني ينبعان من الشعور بالتعبير الجمالي. فالدراما لم تتجنب تجنباً كاملاً الواقعية في كل أركانها: الحقيقة السطحية بالنسبة إلى المظاهر، والتنكر التقليدي وابراز العاطفة الانسانية. وبما أنها تطورت من الرقص الطقسي إلى شكل مركب من الموسيقى والرقص والحادث والكلمات، فإن النو تمسكت بتقاليد صارمة.

مسرحيةالنو الواحدة هي مسرحية موجزة أقصر من معدل الدراما الغربية «ذات الفصل الواحد» ولدى قراءتها غالباً ما تبدو حقيقة ليست أكثر من قطعة ذكريات، ذات سحر غنائي عظيم ولكنه سحر صقيل غير درامي. والسر أن النص ليس سوى اطار علق مع الايهام الشعري والكلمات الجميلة. وما سوف ندعوه العنصر الدرامي، التوتر والصدام، إمّا أنه غير موجود (كما في كثير من الأمثلة) أو ينشأ من بعض ردات الفعل التقليدية والعنصرية تجاه موقف أو عمل معين. والقيم التي يتوقعها الياباني المثقف في دراما- نو تختلف اختلافاً كبيراً عن تلك القيم التي نوليها أعلى الدرجات في مسرحنا: انها في تأثيرها تعتمد على كل من المعرفة المبهمة وعلى تقدير السمو الاحتفالي.

عدة مسرحيات قدمت في برنامج واحد، ومن المألوف أن نظام المسرحية يعتبر ذا أهمية أكبر من المضمون الفردي. والبرنامج يصاغ ويوازن بعناية مثل الطقس الديني. انه فعلاً يقدم «خدمة». فعدة أقسام تختار وتوضع بالنظر إلى

الانسجام العام، للنموذج الديكوري، لسلسلة من الشعور مقدرة تقديراً دقيقاً مثل تنظيم الحركات في عمل موسيقي معقد. فهنا يوجد شيء يداني الصيغة الغربية في التمهيد والارتقاء والذروة فالسقوط، لكن السلسلة العاطفية هي الأقل اعتباراً: فالأهمية العظمى كامنة في ضبط التفاصيل الشعرية والخيالية والتزيينية.

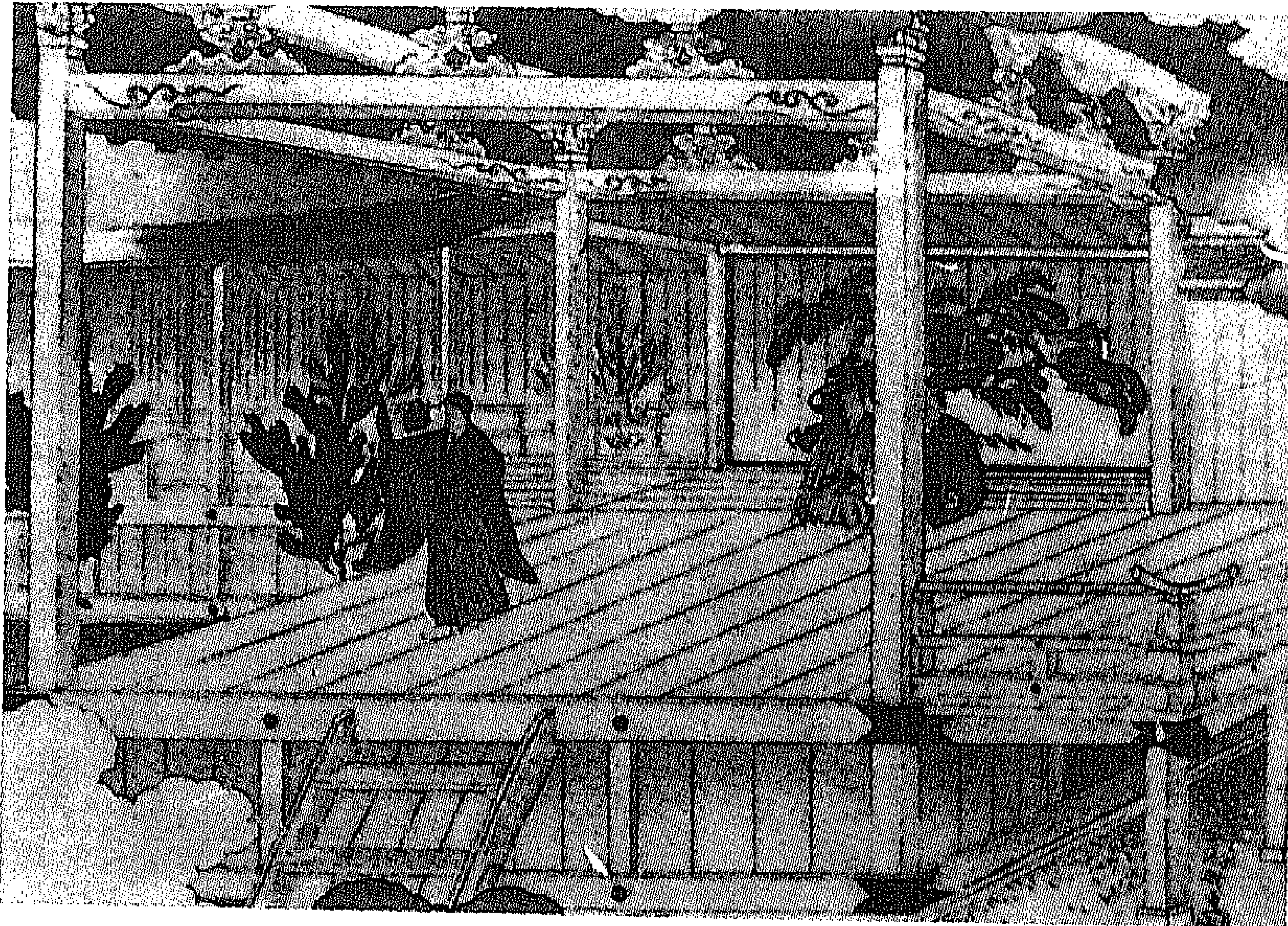
ويمكن للمرء أن يجد ملمعاً من العناية بتلك القضايا، وبرهافة المتعة، بتذكره أن تنظيم الأزهار في اليابان هو فن رفيع التنظيم جداً، وان النبلاء اعتادوا أن تكون لديهم لعبة احتفالية تعرف بـ«الاصغاء لعبق البخور» حيث مزيج من العطور يجري تمييزه وتكتب عناوين موجزة موحية لتثبيت الفكرة الشعرية التي أثارها كل نوع.

في شرح السمة الوهمية للأوتاي، أو نص مسرحية النو، يمكن القول أن الموضوع هو تقديم صورة أكثر مما هو انشاء حدث، وأولئك الذين استوعبوا غرض الشعراء «الايماجيين» (أي الذين يتعلقون بالصورة ومنهم عزرا باوند- المترجم) سوف يفهمون بدقة أكثر القصد الابداعي للكاتب الدرامي. فالمسرحية كتبت للقلة، لعشاق الفن المتميزين، للمتفرجين المختارين المدربين على البراعات وعلى مجموعة من التقاليد.

هناك ليجندة تخبرنا أن الرقص الذي انبثقت منه النو ابتكرته الالهة: فمن بين الآلهة كانت هناك ربة الشمس الأهم من الجميع، اختبأت أمداً طويلاً في كهف صخري من كهوف السماء فسببت ظلمة كونية، فابتكر الباقون رقصة قام أحدهم بأدائها على قمة حوض استحمام مقلوب، فخرجت ربة الشمس لترى ما هذه الضجة الفارغة التي أحدثتها قدما الراقص. (صوت خبط الراقص على الأرض الخشبية ما يزال سمة خاصة بمسرحية النو). لكن العناصر الأخرى أضيفت فيما بعد إلى الرقص الايمائي، والأرجح أن الكهنة البوذيين كانوا أول «كتاب مسرحيين». في القرن الرابع عشر بلور كونامي كيوتسوغو شكل النو، واليه يرجع فضل ادخالها في حماية البلاط. بعد ذلك قام شعراء خاصون رفيعو المستوى وفرق ممثلين متخصصة بابداع هذا المخزون من مسرحيات النو وقواعدها فصارت كنزاً للممثلين الارستقراطيين لخمسمئة سنة منذ ذلك التاريخ. ولقد حوفظ دائماً على حدور الأصل النبيل وروعته- بربطها بالآلهة والكهنة والأباطرة واللوردات. قيل ان كل

كلمة تقريباً في مسرحية النو تعني أكثر مما تقوله الكلمة بمفردها: فهناك ارتباطات تقليدية استخدمها الشعراء قروناً: الأنغام التوافقية والمعاني المزدوجة والدلالات الغامضة. وتسمو القيم عن طريق الالقاء بنوع من الغناء. وحركات الممثلين والراقصين لا تقل غنى في الرمزية والخيال والايحاء. والموسيقى (والموسيقيون هنا أيضاً يأخذون مكانهم على المسرح) تربط الاداء كله معاً. والآلات المألوفة هي الفلوت وثلاثة أنماط من الطبلة.

وخشبة المسرح مثل طرائق الالقاء، لا تتغير: مصطبة مستطيلة الشكل مع سقف كسقف المعبد. في الخلف تشخيص تقليدي لشجرة صنوبر. جسر أو حامل يمتد باتجاه واحد إلى الغرفة الخضراء. والصالة تقوم على ثلاثة جوانب للمصطبة. الأرضية خشبية شيدت خصيصاً لتقدم جرساً يشبه الطبلة لوقع أقدام الراقص. وخشبة المسرح مزينة كلها ولكن من دون أي مشهدية موحية أو أي آلية. والأدوات المسرحية لا تستخدم إلا عند الاحتياط. والمروحة وفقاً لرمزية متفق عليها قد ترمز إلى كثير من الاشياء: فالمتفرج يحولها إلى هذا أو ذاك الموضوع الذي يستدعيه الحدث، تماماً كما يبني مشهده الخيالي الخاص وفقاً لكلمات الشاعر.



خشبة مسرح النو مع الممثلين (رسم من كتاب «مسرحيات اليابان القديمة: النو» لماري ستوبس)

المثلون تكملهم جوقة من ستة رجال أو أكثر يقرفصون على المسرح خلال المسرحية، فيغنون وصلات وصلات. الجوقة في تصميم الدراما تقوم عملياً بالوظيفة ذاتها التي في المسرح اليوناني، من تعضيد المسرحية أو شرح بعض احداثها أو اهداء تعليمات للمتفرجين. والممثلون الرئيسيون، وكلهم رجال، اثنان أو ثلاثة أو أربعة. انهم يدخلون ببطء احتفالي، وكل اشارة لأي شعور أو فكرة تحكمها قاعدة. كل الشخوص عدا الفتيان يخرجون بأقنعة فاللاشخصانية في التمثيل تزيد جداً من قمع المسرحية الوجهية (أي التي من دون قناع- المترجم). والأقنعة محفورة حفراً جمالياً، وهي متقنة كل الاتقان ولكن ضمن حدود غير واقعية تملك مجالاً كبيراً من التعبيرية. اشارات الممثلين وأوضاعهم أيضاً غير واقعية وفق صيغة مفهومة. والاجزاء الراقصة كلها لا تشبه الرقص الأكثر تحرراً للغرب- سمة الرقص «اليوناني» ان شئت- ومع ذلك فانها كلها لا تشبه الحركات الدائرية الاصطناعية للباليه الاوروبية. أيضاً العنصر الطقسي والاحتفالي هو الذي يسيطر. لباس الممثلين مكلف كلفة سخية، وروعة الشخوص ذات الأردية لها تأثير كامل على خشبات المسرح البسيطة المزينة تماماً وذات الخلفية التامة. ويمكن أن نضيف أن المتفرجين في العصور الذهبية يأتون بلباس احتفالي كامل كما لو كانت النو ما تزال



من الأقنعة المحفورة للممثلين في مسرحيات النو اليابانية (معرض فكتوريا والبرت بلندن)

فقط رقصاً طقسياً في المعبد في يوم من أيام الأعياد. من الصعب على العقل الغربي أن يقر بهذا الفن التمثيلي الراقص باعتباره دراما أساسية. نحن نطالب الشرق بالمسرحية الحرة للعاطفة من أجل التقدير الكامل للدراما الممثلة، وهنا يبدو العقل مسيطراً دائماً. ولكن بعد كل شيء فإن «الدراما» تعني فقط شيئاً يتم عمله، تعني تمثيلاً، ولكن لا يوجد بالتأكيد أي كاتب موثوق يقول إن الحدث الطقسي المصاغ شكلياً هو أقل نبلاً من الحدث العاطفي المقلد. ان من الأفضل أن نسلم أننا هنا أمام نوع من الفن الدرامي يختلف عن فننا، المزين تزيينا كاملاً لجميع الأعين، ويقدم للمتفرجين غير المعتادين لمحات مفاجئة لجمال عقلي خيالي ذكي شعري. فمن جهة نوع من فن الهارمونيا الحسية، من اللون والموسيقى والحركة والهدوء، ومن جهة أخرى هناك المسرحية الثابتة التي تقوم على المعنى الجميل والوصف والمجاز والفكرة الفلسفية التي يمكن أن نفهمها عندما نشحذ ذكاءنا بالتدريب الطويل- كل ذلك يعد واضحاً بالارتفاع فوق العاطفة الانسانية إلى اقليم من اللاشخصانية.

النو موجودة منذ ستمئة سنة أو أكثر كفن امتيازي للطبقة الارستقراطية. واليوم تمثل على يد اخلاف الممثلين في عصر كيو تشوغو. ولكن مع التغيرات العشوائية في الحياة اليابانية خلال نصف القرن الأخير، تحطمت الحدود بين الطبقات ولا أحد يمكنه أن يتنبأ بمستقبل هذا النمط الخاص جداً من الفن. ربما تكون هناك ارستقراطية للروح- أو للعقل- للاحتفاظ به حياً. وفي الوقت نفسه فإن بعض عناصره، دقته المطلقة، التزامه بالزينة النفسية، أسلوبيته، كثافته الشعرية درسها جيداً بعض الفنانين الغربيين الذين يراهنون أن سيادة الواقعية ليست كل معركة المسرح.

بمعنى من المعاني إن مسرحية النو موجودة كطرفة من الماضي. والحراس الذين ورثوها لم يجروا أي تغيير فيها منذ القرن السادس عشر. فالطرائق القديمة والموضوعات القديمة والألبسة والأقنعة القديمة يحافظون عليها بحيث أن المرء يرى مسرحية النو كما يرى فناً متبقياً من العصور الوسطى- ولكن كاتدرائية شارتر أو مصلى القديس ليست أبداً أقل جمالاً لعدم كونها محدثة.

على أي حال هناك مسرح شعبي في اليابان تغير بتغير الزمن. فالكابوكي احتقره النبلاء والمثقفون في القرون المبكرة جداً. هذا المسرح الأكثر ابتذالاً والأقل ثقافة والأقل ارتباطاً بالقانون الارستقراطي والطرائقية التقليدية، يتجاوب مع الذوق الشعبي ومع العاطفية ومع الواقعية. وحتى لو كان الأمر على هذا المنوال فانها تتميز بالشكلانيات في العرض الذي يضعها في عوالم بعيدة عن الدراما الغربية، لكنها أقل اختلافاً حاسماً- ولهذا السبب بالذات هي أقل امتاعاً للمتفرج خارج نطاق الغرب.

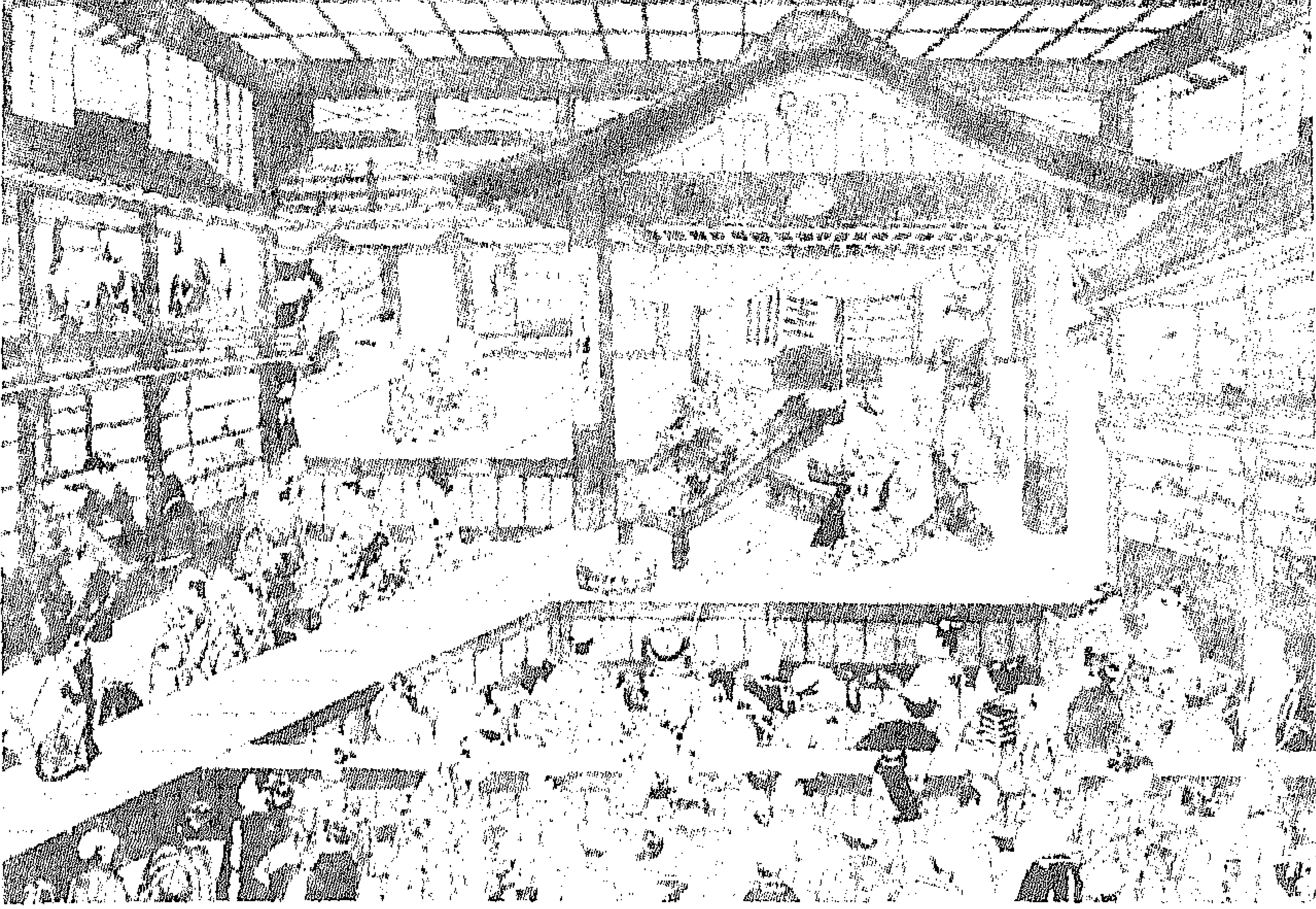
والمعتقد أن مسرح الكابوكي نشأ من أداء الراقصة اوكوني عام ١٦٠٠ تقريباً، فالى رقصها- وربما كان رقصاً دينياً أول الأمر- اضيفت عناصر مستخرجة من مسرحيات النو ومن استعراضات الملاهي الشعبية. ويخبرنا التاريخ أن اوكوني كانت جميلة، وكانت ماهرة في كتابة الخطوط، وكانت ذات طبيعة عاطفية، احبت الأزهار والقمر، كان المساء الثلجي أو منظر شجرة القيقب في الخريف يلهمها الشعر. وقد نأخذ هذا الوصف كبرهان انها- كما تطورت الكابوكي فيما بعد- لم تذهب بعيداً جداً في اتجاه واقعية الغرب الصاخبة. والحقيقة أن الكثير قد أخذ بكامله من مسرح النو: فدار التمثيل لم تتغير إلا قليلاً، وتقاليد خشبة المسرح كانت أقل صرامة، وحتى الجمال الاحتفالي كان مأخوذاً بدقة، واستمرت الموسيقى في جعل المسرحية أوبرالية تقريباً، والحبكات بدأت تلامس الحياة العامة تماماً كما في المآثر الليجندية. وبعد عصر اوكوني تماماً تمت السيادة للنساء في تأدية الادوار ولكن شعبيتهن الصاخبة وربما انحلالهن الخلقي نوعاً ما، دفع الحكومة إلى حظر التمثيل إلا للرجال. وبحلول منتصف القرن السابع عشر كانت فرق الرجال قد توطدت تماماً وبذلك قبلت الكابوكي كتسلية للشعب العام.

التغيرات الطفيفة في دار التمثيل، التي جاءت من نموذج النو، دلت على بداية التغير في الاداء. (كان ثمة تأثير كبير من جانب الأدب الصيني أيضاً) وكانت خشبة المسرح ما تزال مصطبة مستطيلة الشكل والنظارة على الجوانب الثلاثة، ولمدة طويلة ظل السقف يضج بالزينة- مع أنه مؤخراً كان تشخيصاً أو رمزاً مرسوماً

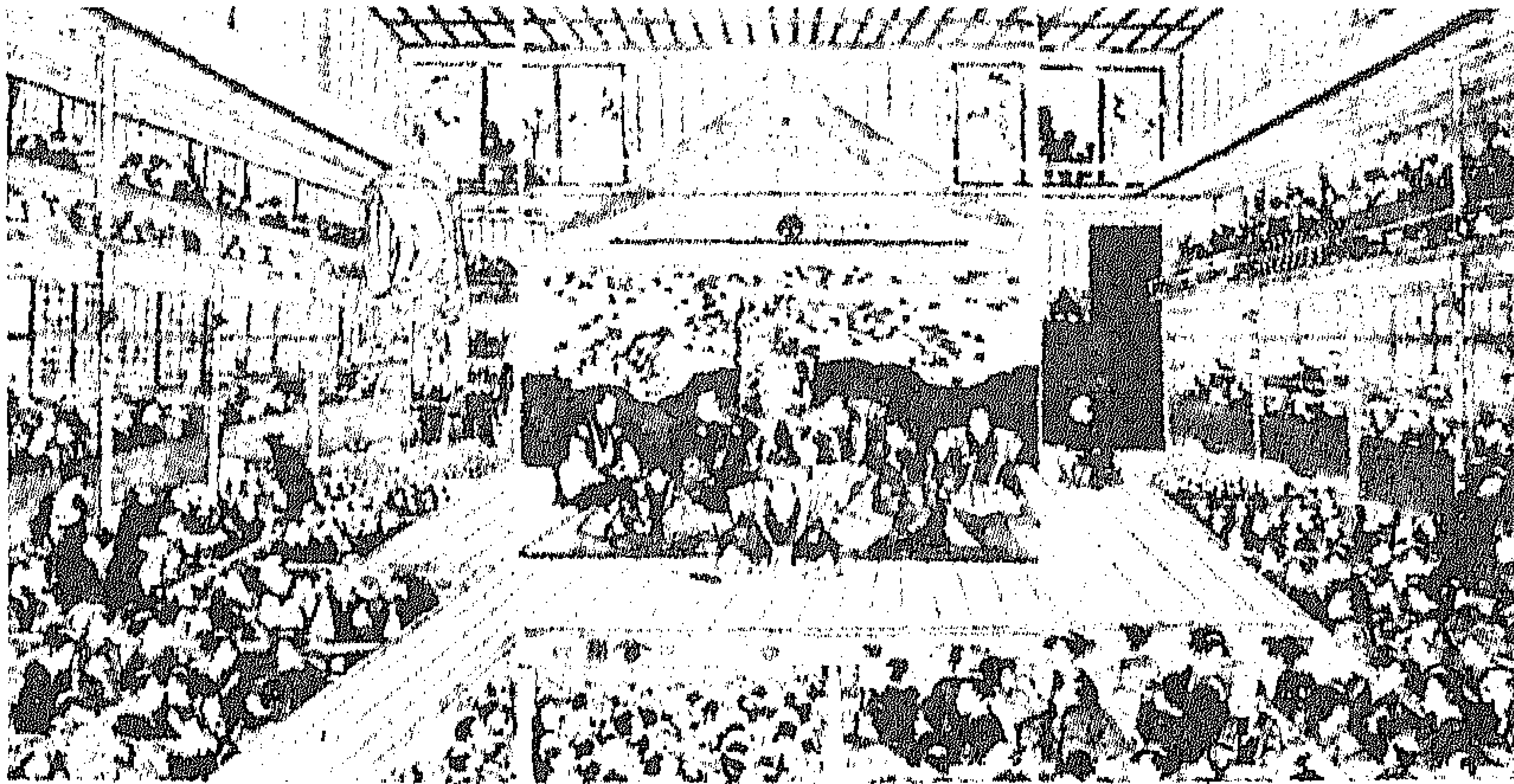
كافياً. ولكن بالاضافة إلى الجسر من الغرفة الخضراء يشاد جسر أو جسران في الأمام من خشبة المسرح وعبر الصالة إلى أكثر المداخل تأثيراً: «دروب الورد» التي نوقشت حديثاً نقاشاً واسعاً بعد أن تبنتها مسارح «الرفيو» الاوروبية والاميركية. إن كل المؤثرات المنظرانية الشبيهة بالموكب كانت تلقى تسهيلات. أبواب المصائد في أرض خشبة المسرح أضيفت لاستغلالها في إحداث الخدع والمفاجآت. وإلى التمثيل الساكن والموقف المقنن القديم المأخوذين من الطقس أضيفت مؤثرات كبيرة جداً تشبه تماماً تلك التي أضيفت إلى الميلودراما والأوبرا الغربيتين. شكل الصالة ظاهر تماماً في الصور الايضاحية إلا أنه لا بد من أن نضيف أن المتفرجين يقرفصون على الالواح الكثيرة: لم تكن توجد مقاعد. الحصر والوسادات تقدم «الراحة» وكان هناك مواقد صغيرة استغلها المتفرجون الاثرياء. وبما أن الاداء يستمر من الصباح الباكر (أصلاً منذ الفجر) حتى آخر ما بعد الظهر، فقد كانت هناك حركة من المجيء والذهاب، من غير أن نشير إلى الأكل والشرب.

من الطبيعي لأدوات مثل هذه الخشبة أن تصبح أكثر رونقاً، والمناظر المسرحية تطورت من مجرد الايحاءات إلى الدلالات السهلة الجميلة للواقع. والانسياق نحو المناظر المسرحية الواهمة بات من القوة بحيث أن اليابانيين اخترعوا خشبة المسرح الدوارة (أصلاً من أجل مسارح العرائس) من أجل تغيير سريع للخلفية قبل أن تتطور هذه الفكرة في المسارح الأوربية بزمن طويل. بيد أن البحث عن الجدة والمؤثرات الطبيعية في خشبة مسرح الكابوكي استمر حتى عندما التزم المخرجون بالتقليد الصيني عن خازن الأدوات «الخفي». فما يزال يأتي ويروح بطريقة تبعثر الايهام في أي دار تمثيل غربية.

مع وجود مثال صارم من تمثيل النو أمام ممثل الكابوكي وفي المسرح حيث دخلت الجدة والاحساس، وجد نفسه بالضرورة مندفعاً في اتجاهين من التقيد بالتقاليد العليا في التمثيل والنزعة الطبيعية. فلا داع للدهشة أن مدرستين قد نشأتا، وامتازتا بالتزامهما بهذا النموذج أو ذاك. ومع ذلك فكل التمثيل الياباني (حتى



مسرحان من الكابوكي. في الأعلى مسرح من القرن التاسع عشر مع سقف لخشبة المسرح على الطراز المعبدي القديم. لاحظ الأدوات الواقعية. في الأسفل مسرح في عام ١٧٩٨ عندما صار السقف رمزاً فقط. هنا نشاهد بوضوح الألواح الأرضية للمتفرجين. (المطبوعة السفلى هي من اعادة انتاج اوتاغادا تويوكوني في كتاب «الكابوكي: خشبة المسرح الشعبي لليابان» لزوكنكايد)



التجارب في تقليد الشرق في القرن العشرين) لا بد أن يكون مرئياً وغير واقعي، وفي الوقت نفسه يكون تمثيلاً طقسياً. فقد يقوم الممثل بلعب مشهد الموت فيطيل الألم فيزيد المبتدئ بالتمثيل في اظهار الأسى- زهاء عشرين دقيقة من الاحتضار وسط الدم- لكن الطبيعية في هذا ليست ذلك النوع الفوتغرافي التي تأثر به الممثلون الغربيون اليوم. إن مقياس النجاح بعيداً عن الأسلوبية العليا للنو يدل عليه التخلي عن القناع الجامد لصالح الموكياج التقليدي الموضوع رسمياً: فالوجوه تدهن بالطرق التقليدية لترمز إلى الشخصيات التقليدية. ولا بد أن يكون ممثل الكابوكي راقصاً وايمائياً كما هو عند ممثلي النو، مع أن وضعه أقل صرامة في الانضواء تحت القانون.

ليست المسرحيات ذات قيمة شعرية كبيرة، وهي تعتبر «وسائل». ومازال هناك على الأقل درامي واحد حظيت مؤلفاته بشعبيه على خشبة مسرح الكابوكي وهو شيكاماتسو الذي عاش من ١٦٦٠ إلى ١٧٢٤ وسماه المعلقون المحدثون «شكسبير اليابان»- مع أنه يجدر بالمرء الانتظار حتى ظهور ترجمات أفضل مما هو متوافر قبل التصديق على اللقب. ان مجال المسرحيات يمتد من التراجيديا البطولية إلى الميلودراما، ومن الساتير حتى الفارس. ويمكن للمرء أن يضيف أن الفواصل الفارسية تمثل اليابان حتى بين أعظم الحفلات؟ الجادة في برنامج النو. واشهر مسرحية في الرصيد الدرامي (الربتوار) للكابوكي هي تلك التي تعالج ليجندة «السبعة والأربعون رونينا» (لم أجد كلمة رونين في أي معجم- المترجم).

ربما تفصيل واحد يفيدنا في تثبيت دراما الكابوكي في أذهاننا- باعتبارها مسرحاً تقليدياً قدم تنازلات للواقعية- أكثر من أي طريقة أخرى. فمن بين الادوات الشائعة هناك حصان مخملي. وأنت سوف تتذكر كيف امتطى الممثل الصيني حصانه المتخيل يخب عليه. ولكن بالنسبة إلى اليابانيين فان هذه الطريقة في الاقناع لم تكن كافية. وهكذا فان حصان الكابوكي مصنوع صنعاً ويطوف على أربعة هي أطراف اثنين من الممثلين الثانويين، جسماهما ورأساهما تغطى كلياً داخل هيكل

حيوان واقعي تماماً، يعرف كل خدعة من الرفس والخوض والهرولة. . الخ وهناك ممثلون مختصون بالقيام بدور أطراف الخيول. هذا الحصان المخملي المتحول إلى أداة حية، الشائع لدى كل مسارح الكابوكي، هو المؤشر الفعلي لدرجة واقعيتهم. فالكابوكي تقف في منتصف الطريق بين المسرح الخيالي والمسرح الفوتوغرافي الغربي.

في اليابان مسرح ثالث هام، لكنه «خاص» جداً فلا يتطلب أكثر من صورة فوتوغرافية هنا. لقد احتل «مسرح العرائس» أو منسرح الدمى مكانة لعدة قرون. شيكاماتسو وكتاب مسرحيون آخرون كتبوا كثيراً من المسرحيات لفرق الدمى وفرق الكابوكي (وإن كانت مسرحياتهم للعرائس قد تلاشت في مسرح آخر) وقد كان هناك أخذ وعطاء بين ممثلي الدمى وممثلي الكابولي. يقال إن العرائس الراقصة سبقت تاريخياً مسرحية العرائس. لكن الموسيقى والأشكال التمثيلية والقصة الملقاة القاء اجتمعت معاً في تسلية واحدة زهاء عام ١٦٠٠ وكانت عروض الدمى شعبية منذئذٍ. وفي اليابان أكثر من موهبة سعت إلى جعل أداء الدمى أجمل حسياً وقد جذبت الأبيات الشعرية الانتباه أكثر مما كانت عليه الحالة في أوروبا. ومن دون اقتراف خطأ في الحكم فإن عروض نبش وجودي أو الأخلاف المنحطة للدمى الايطالية القديمة (أصلاً يونانية ورومانية) توكد تماماً ان الغرب لم يعرف مسرح عرائس بمثل هذه الاناقة، وهذا الاحتذاء المدعم بالاعتبارات الجمالية كاليابانيين. ان الحرفة الرفيعة التقليدية واكتمال الانضباط الزخرفي والشغف بالفن اللاشخصاني والابتهاج بحب المنمنمات من أي نوع- كل هذه العناصر جارت أعظم المهارات العالمية، وحظي مسرح الدمى بأعظم تقدير. ولكن هذا المسرح المختص جداً بعيد كل البعد عن الدراما الموسعة عاطفياً وعن الممثل البشري، وعن صميم قصتنا الحالية.



الدمى الجاوية (عن أوتوهوفر)

في جاوا هناك نشاط درامي وطني يكاد يتركز في بدعة- الدمى وجنباً إلى جنب هناك مسرح الظل (أقدم من التاريخ) ومسرح تحريك الدمى ومسرح الممثلين البشريين الراقصين الذين يقلدون بحركاتهم اشارات مسرح العرائس تقليداً ميكانيكاً. وهكذا هناك على الأقل قطر حصل على فنه المحاكاتي لا من الطبيعة المحاكاتيةالبشرية أو طبيعتهم الغريزية الرافضة، وانما من الدمية الطقسية التي صنعت أصلاً شبيهة بالانسان. وهذا التطور المكثف من تقليد إلى تقليد قد يترك فينا، فكرة بارزة أخيرة كوناها عن المسرح الشرقي، قد يترك انطباعاً بأن المسرح يهدف إلى اللاواقعية وإلى الجمال الشكلاني.

ملاحظات الفصل الخامس

١- صورة رومانتيكية للاخراج الأول لمسرحية «شاكونتالا» تخيلتها على أنها مثلت في مشاهد اوبرالية، يمكن العثور عليها في «المسرح الهندي» من تأليف هوفتز (لندن١٩١٢) لكن الكتاب برمته يبدو شبه متخيل. والترجمة الأكثر قبولاً لمسرحية «شاكونتالا» موجودة في كتاب «كاليداسا: ترجمة لشاكونتالا ومسرحيات أخرى» بقلم ارثر ريدر (لندن ونيويورك، افريمان ليبريرى). والشواهد هنا من نص البروفسور ريدر.

٢- اتبعت في هذا ما جاء به زوكر في «المسرح الصيني» بوسطن ١٩٢٥. مؤلفون آخرون يقدمون شيئاً مختلفاً لا يقل عنه دقة.

٣- منذ كتابة هذه الاسطر توفي مي. وقبل نهاية حياته تمتع بنجاح ضخم خارج الصين. فقد امتدح لوحاته التمثيلية الذكية والمدهشة نقاد في روسيا والمانيا واميركا امتداحاً فائقاً جداً. ويمكن أن نضيف أنه في ١٩٥٠-١٩٥١ احتلت مسارح العمال الصينية الصدارة في خشبة المسرح الدعائي الروسي، مع فرق الاجيتبروب والقمصان الزرقاء والبقية. أيضاً في الستينات عندما قامت الثورة الثقافية بقيادة ماوتسي تونغ مثلت فرق الطلاب والعمال عدداً كبيراً من المسرحيات القصيرة الدعائية.

الفصل السادس

المسرح في الكنيسة

المسرح هو مزار خاص بفينوس. والحقيقة أنه بهذه الطريقة نشأ في العالم هذا النوع من الاداء. وبالنسبة إلى الرقباء فالعادة انهم يميلون، في هذه الولادة البسيطة، إلى تدمير المسارح أكثر من أي شيء مستندين في ذلك إلى أخلاق الشعب، متنبئين بخطر عظيم ينهال عليهم من الخلاعة. ان بومبي العظيم، ولا يزيده عظمة إلا مسرحه، عندما بنى ذلك الحصن الحاوي على كل إثم، وهو يخاف أن الرقباء في يوم من الأيام قد يلعنون ذكراه أقام فوقه معبداً لفينوس «الذي تحته» كما يقول «وضعنا صفوفاً من المقاعد للعروض». وهكذا ستر العمل اللعين الملعون تحت اسم معبد، وبمساعدة الخرافة ضلل القانون... ومهما كان هناك من خصوصية وسمة لخشبة المسرح، فيما يتعلق بالانحلال وأوضاع الجسد، فقد كرسوه للطبيعة الناعمة لفينوس وباخوس، الأولى منحلة من خلال جنسها، والآخر منحل من خلال شهوانيته، بينما مثل هذه الأشياء التي تؤدى بالصوت والموسيقى وآلات النفح والآلات الوترية، مخصصة لأربابها من الابولونات وربات الفنون والمنيرفات والميركوريات. وعليك أيها المسيحي أن تكره هذه الأشياء، أما مبتكروها فلا بد أن تكرههم أيضاً.

وبمثل هذه الطريقة نؤمر ألا نحب ما ليس محتشماً. وبهذه الوسائل نمنع أيضاً من المسرح الذي هو مجلس لقلة الاحتشام، الذي لا يستحسن فيه إلا كل ما لا يستحسن خارجه. إن المومسات أيضاً، ضحايا التهتك العام، يصعدن خشبة المسرح، فيزداد بؤسهن أمام النسوة اللواتي منهن يوارين انفسهن... فليخجل

مـجلس الشـيـوخ، ولتـخـجل كل المراتب، وليُدْعَ هؤلاء النسـوة، مـدمـرات احتشـامهن، ان يرتعدن من أعـمـالهن أمام النور والعامة وليخجلن هذه المرة في السنة . . .

ليس هذا فحسب بل في كل العروض، لن نلقى اهانة أكبر من الزينة المفرطة للرجال والنسـاء. فالتجمع على الشعور باتفاق ميولهن أو اختلافها يولع باتصالهن شرارات الشهوة الجسدية. واخيراً لا أحد من الداخلين إلى العرض يفكر في أي شيء سوى أن يَرى وأن يُرى . . . فأي حال هذه التي تنتقل من كنيسة الله إلى كنيسة الشيطان؟ من السماء (كما يقولون) إلى الزريبة؟

وهؤلاء الذين يكونون مـعـهم لماذا لا يكونون تحت خطر الشـيـاطين؟ ولأن الواقعة حدثت فإن الله يُشْهد تلك المرأة التي ذهبت إلى المسرح وعادت من هناك مع الشيطان. وعندما ضغطت الرقية على الروح الشرير لأنه تجرأ على مهاجمة مؤمنة، قال بجرأة «انا لم أفعل إلا الصـحيح لأني وجدتها هنا في المكان المخصص لي». ومن المعروف أيضاً أنه ظهر لأخرى في نومها، في ليلة اليوم الذي سمعت فيه التراجيدي بثوب كتاني، وعيَّرها بذلك التراجيدي بالاسم، وان تلك المرأة بعد خمسة أيام لم تعد موجودة في هذا العالم. . .

فماذا أنت فاعل إذا ضبطت في هذا المصب من الأصوات العامة؟. فكر ماذا سيحل بك في السماء. أتشك أنه في هذه الأزمة، التي فيها يثور الشيطان على الكنيسة، تنظر جميع الملائكة من السماء إلى أسفل وترى كل انسان نطق بالتجديف واصغى إليه وانساق مع لسانه أو مع أذنيه للشيطان ضد الله؟ ألا تهرب عندئذ من كراسي أعداء المسيح، هذا المجلس الموبوء. . ؟

* * *

هذا المقطع لتارتليان مأخوذ من كتابه «المنظورات» أو أطروحة عن «العروض العامة» كما رغب المترجم ريف دود غسون أن يترجمها. هذا الكتاب التقي كتب في عام ١٩٨ بعد المسيح تقريباً، تماماً بعد تحول المؤلف إلى المسيحية،

عندما كان هناك فعلاً من الشر ما يثير الاشمئزاز من المسارح الرومانية. لكن الأجزاء الوصفية، وإن كانت تذكرنا بانحطاط خشبة المسرح الكلاسي، أكثر قيمة لنا هنا نظراً للضوء الذي تلقيه على مزاج الآباء المسيحيين وعلاقة المسرح بالخوف من الشياطين ومن الملائكة جواسيس الله. وإذا كان المقطع يبدو طويلاً بالنسبة لكتاب موجز كهذا الكتاب، فلنتذكر أن هذه المقاطع القليلة تشتمل، تضمينياً وعملياً كل تاريخ المسرح في أوروبا خلال مرحلة من القرون- لا بل خلال ألف سنة تقريباً.

والحقيقة أن ترتوليان لم يصور فقط شرور خشبة المسرح الروماني في عصره، وانما أيضاً الوسائل التي تستطيع بها الكنيسة أن تخنق الفن المسرحي وتحول دون إعادة ولادته مدة ثمانمئة سنة قادمة. فلاحظ جيداً الغيرة القوية، والسخط العارم للكاهن المسيحي الحقيقي على أعمال الشيطان، النابعة من حبه لنفوس الناس وعدم احتماله للشر. ولاحظ جيداً عدم الثقة بملذات الحياة حتى لو كانت مسرات بريئة كل البراءة كالتزين بالثياب، والاجتماعات الجماعية. ولكن لاحظ بشكل رئيسي الطريقة التي يحذر بها القارئ من تلك التي ماتت بعد أن شوهدت في المسرح، ومن أخرى التي امتلكها الشيطان من دار التمثيل. ولأن الخوف هو السلاح الأعظم للكنيسة في العصر القادم، فإن الدراما قتلت بهذا السلاح. الرعب من الشياطين ومن الجحيم بعد الموت هو ما يعد لأولئك الذين لا يأبهون بالكهنة- هذا هو ما يتغلبون به على حب العرض المسرحي وعلى الفنون.

وهناك طبعاً أسباب أخرى مساهمة منذ مدة طويلة قبل أن يولد مسرح آخر، في ظروف العصر الاجتماعية وتفكك الامبراطورية الرومانية تحت الغزوات المتكررة للقبائل الشمالية البربرية (لم يكونوا برابرة كالرومان في كثير من المجالات لكنهم لم يثقفوا بالدراما والفنون). لقد كانت المسيحية هي الأشد عداء والأشد جرأة في قيامها عن عمد وتصميم بالعمل على سحق الفن المقدس لديونيسوس الوثني.

لو قرأت أطروحة ترتوليان إلى النهاية فقد تستنتج في صورته الأخيرة عن العالم المسيحي باعتباره عرضاً، نبوءة عما يجب أن يكون عليه المسرح عندما تظهر الروح المحاكاتية التالية للانسان.

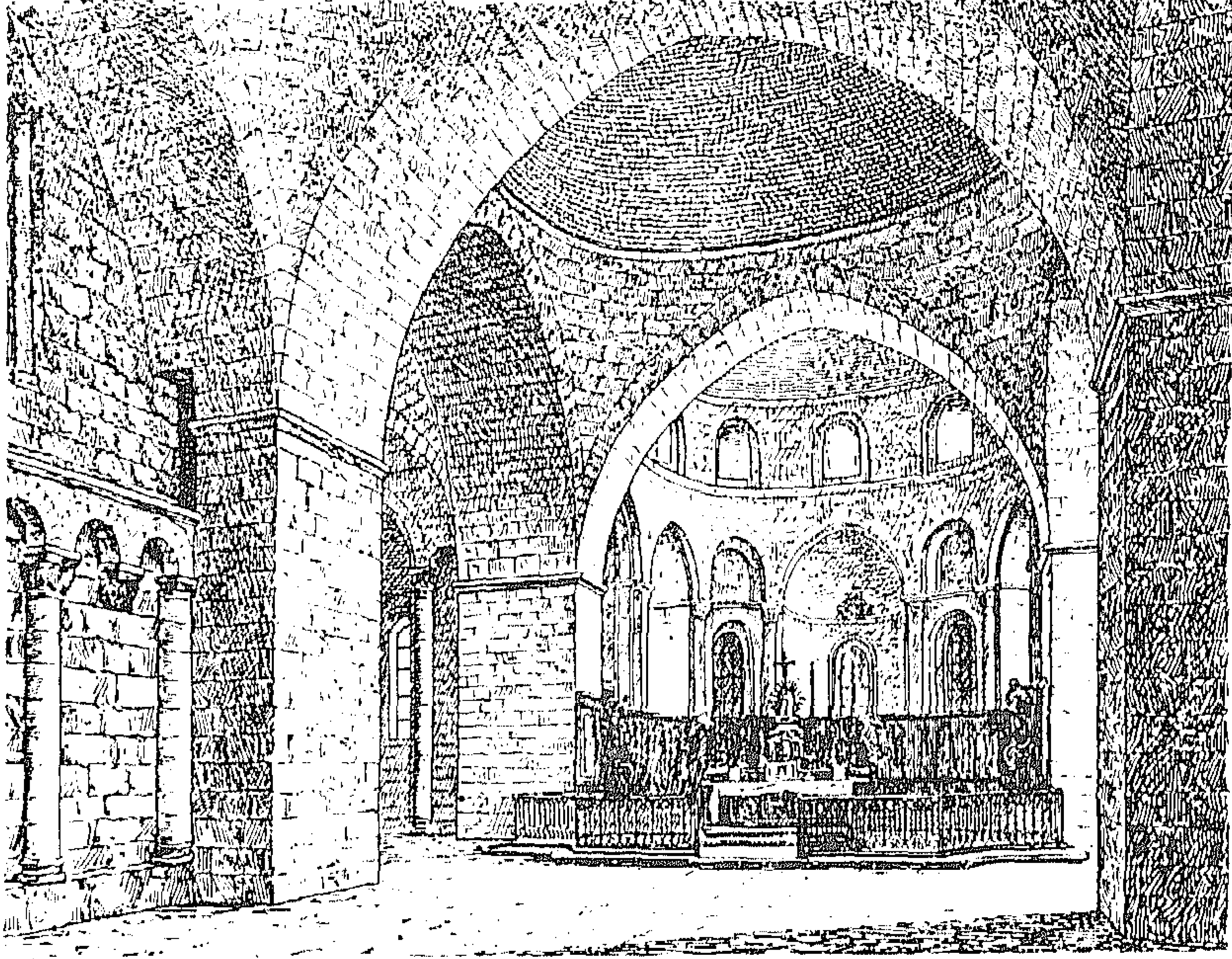
ألا تتحسر معي على الأهداف والمسارح؟ . . . انظر إلى الدناءة تصرعها العفة، والغدر يذبحه الوفاء، والظلم تلطمه الرحمة والشهوة تطوح بها الحشمة. . . ولكن أي نوع من العرض هذا الذي يوشك أن يكون؟ انه مجيء الرب، المعترف به الآن والمنتصر الآن. وما تلك البهجة للملائكة؟ وأي مجد للقديسين المرفوعين إلى السماء؟ . . . تبقى عروض أخرى: اليوم الدائم والأبدي للقيامة. . . مضطهدو اسم الرب يذوبون وسط النيران الملعونة الأشد اشتعالاً من تلك التي أوقدوها هم ضد المسيحيين، وفوق ذلك يشوى الفلاسفة أمام تلاميذهم، الذين يحترقون الآن معهم. . .

* * *

كلام نبوئي، لأن المشهد المحبب في الدراما العظيمة التالية للعالم سيكون الالقاء الحقيقي للملعونين في الجحيم، وعلى ذلك سوف تكون المسرحيات الاخلاقية التي فيها «الغدر يذبحه الوفاء» الخاتمة والمحرك. لقد كتب ترتوليان مجازياً عن هذا «المتفرج» المسيحي ولكن بعد ألف عام سوف يمثل كهنة الكنيسة على خشبات المسارح المشاهد الفعلية التي رسمها بالكلمات.

وكآخر ما نتذكر عن خشبة المسرح الروماني يستطيع المرء ان يلاحظ أن رجل الكنيسة الشهير الذي ظهر فيما بعد وهو اريوس من القرن الرابع أوجز خطة للمسرح المسيحي ليصرع بها المسارح المنحطة للوثنيين، ولكن لم ينتج عن ذلك شيء ملموس- ربما لأن اريوس حرم من الكنيسة بسبب آرائه المذهبية الهرطيقية. فالمسرح الروماني (الذي كان عندئذ ليس تسلية للعاصمة القديمة والمستعمرات فقط، بل أيضاً للقسطنطينية والامبراطورية الشرقية) استمر خلال القرن الخامس وكذلك دخل في القرن السادس بعد ميلاد المسيح، ثم مات في صراعه المرير مع

الكنيسة التي تصاعدت قوتها. بعض الآباء المتأخرين ذهبوا إلى حد تحري سقوط الروماني بسبب تأثير المسارح الفاسقة. وآخر مرجع معاصر لخشبة المسرح الروماني هو رسالة مؤرخة عام ٥٣٣.



منطقة المذبح في كنيسة من العصور الوسطى كخشبة مسرح مثالية.
الكنيسة الرومانية في سالونيك، ليموزين ١١٠٠ بعد الميلاد تقريباً.

بعد ذلك يمكننا تصوير الممثلين الجوالين يقدمون «خردوات» من مسرحياتهم القديمة في البلاطات بمناسبة خاصة، حتى أنهم يقدمون العروض أحياناً في مفترق الطرق أو في شارع مدينة سراً. ولكنهم لم يعودوا كوميديين حقيقيين يعرضون «درامات» كاملة، فمع المشاهد يخلطون الشعوذة ورمي السكين والشقلبات والمشي على الحبل- أو يلاعبون دباً مدرباً لتقديم فصل ممتاز. ولا أحد يستطيع أن يقول تماماً كيف انحط التمثيل مثل هذا الانحطاط، وكيف سارت الدراما هذا السير السريع إلى الانقراض الكلي. ولكن قبل أن يموت التقليد القديم كلياً، دخل عنصر جديد

في التسلية، عنصر انشاد القصة الشعرية. إنه لم يأت من الجنوب بل جاء من الشمال، من أصحاب المرح التيوتونيين. ومن دون أن يكون هذا العنصر درامياً بحد ذاته- من دون أن يصبح قصة تمثيلية مع عروض لا شخصانية- واحتفظ بالسرد الشخصي للحادث الدرامي حياً. وصار هذا العنصر في أحسن حالاته فناً مقبولاً- منسترالیا (أي شعراً غنائياً- المترجم)- وبدوره أفسح المجال لقيام أدب من أهم الآداب الباقية من العصور الوسطى الباكرة، قصيدة المآثر والروايات والأناشيد، وفي أسوأ حالاته قدم الشعوذة المتدنية و«الايماءات» وهو مادة أضافية للمخزون المنحط من «التحولات»، مادة احتفظت على الأقل بعلاقة الايماء بالأدب.

ان التاريخ الحقيقي للممثل الجوال مفقود، تقريباً من القرن السادس إلى القرن الثاني عشر. لكن تاريخ المغني أو المنشد معروف حتى قبل أن تنجح الكنيسة أخيراً في قمع المسرح خشبة وممثلين، وهناك سجلات للسكوب (المنشد- المترجم) الالماني منذ الزمن الذي انفصل فيه عن الغناء الشعبي الجماعي حتى ظهور منسترال البلاط (الشاعر المغني البلاطي- المترجم) في فرنسا وانكلترا أو المانيا يمكن تتبع نشاطات المغني/ المنشد، ليس في المناسبات السنوية للبلاطات والقلاع الاقطاعية بمقدار ما في تحريمات الكنيسة التي كانت ما تزال لا تميز بين الانواع الجيدة والأنواع السيئة من السمّار.

ومن السهل أن تقرأ كثيراً من الأهمية المسرحية في غناء التروبادور والمنكتين، من أصحاب المرح والمنستراليين- فالموضوع موضوع أخاذ. إلا أن هولاء السمار هم حلقة أو أكثر من حلقة قليلاً. وأحياناً من دون شك يشخص المنشد المنفعل شخصية من الشخصيات على شكل درامي حقيقي، وهناك مقاطع في الرومنسات التي تجري في حوار، ولكن هذا استثناء في القاعدة. والاجدر أن نعتبر المنستراليين كبديل هام عن المسرح في القرون المظلمة. لقد غنوا أو أنشدوا الأشياء التي كانت مادة للدراما في العصور الأخرى: المآثر البطولية والشجاعات الليجندية عن الرجال والنساء والحب والأحداث المضحكة. وشعر من مجموعة «العالم الخاطف» وهي قصيدة من القرن الرابع عشر يلخص هذا المخزون:

الناس يحبون الفكاهات حتى اليوم
والروايات تقرأ بطرائق مختلفة . . .
كيف تحارب الملك تشارلز ورولاند
مع الساراسين الذين لم يقبضوا عليهم،
وعن ترسترام وايسود الجميلة
وكيف تعاشقا من أول لقاء
وعن الملك جون وعن ايسومبراس
عن ايدوني وعن اماديس
قصص عن أشياء مختلفة
وكثير من الأغاني ذات القوافي المتنوعة
انجليزية وفرنسية ولاتينية.



كذلك لم تكن هناك خشبات مسرح في قاعات الرقص، ويمكن أن نتصور النديم وصاحبه القيثاراتي يصلان بلا أخطار أمام بوابات القلعة فيغنيان ويعزفان قصيدة جميلة، فيدعيان إلى القلعة ويتمتعان بالغداء وبعد ذلك يأخذان مكانهما في أحد أطراف القاعة الكبيرة، بينما اللورد أو الأمير (الذي لا يجيد القراءة، أو يقرأ بصعوبة) وسيداته وضيوفه يتجمعون قريباً منه ليسمعوا قصة مغناة عن شارلمان أو رومانسة منظومة، وربما رومانسة الوردة. هكذا كان المؤدي النموذجي والنظارة النموذجيون في تلك الأيام.

الازدهار الكبير للشعر المنشد ظهر في القرون الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر عندما خرج المسرح الحقيقي بصعوبة من خدمة الكنيسة.

ثمة تطور آخر من خلال هذه القرون عندما كان المسرح الأوروبي «مظلماً» ان صح التعبير، يستدعي ملاحظة سريعة هنا- حتى نتجنب خرق التسلسل الزمني بلارحمة: نمو كيان من العادات الشعبية المسيحية والمسرحية الشعبية على تخوم المسرحية الدرامية. فالمسيحية لم تستطع القضاء على الروح المهرجانية في الشعوب التي اكتسبتها تدريجياً إلى جانبها، حيناً بالاقناع وحيناً بالغزو، عندما تمت الغلبة للأمم المسيحية على الأمم غير المسيحية. وبكل تعقل قامت الكنيسة بمساومة، فاتخذت لنفسها عدداً معيناً من العادات الاحتفالية الأقل كفراً وسفاهة. أما بقية الاحتفالات فقد شنت حرباً فاشلة ضد استمرار الرقص القبلي القديم والمواكب المتعة وحتى الخرافات الوثنية كما لو كانت الخمرة الجديدة تتخمر أو تعيد الخصب للحقل القديم. خلال عشرة قرون من تأسيس المسيحية كدين يعترف به الامبراطور المتمدن وحتى عصر النهضة، توجد سجلات عن هيجانات غريزة الدراما الشعبية.

لكن هذا ليس متصلاً اتصالاً كافياً لتقديم الأساس كدليل على ظاهرة درامية نموذجية في القرن السابع أو التاسع أو الحادي عشر. لكن الأمثلة ليست منفصلة بأي من الأحوال. أو بالأحرى هناك دليل أنه في أماكن كثيرة كان هنا انقلاب مستمر للشعب إلى الطقوس والرقصات التي كانت الكنيسة حظرتها باعتبارها وثنية. وربما أعظم سمة بارزة حول المهرجانات المشهورة هي انهم يجتمعون اجتماعاً عفوياً في التغيرات الفصلية وأقسام السنة الزراعية. وكما هو دائماً في التعبير الشعبي «البدائي» فإن الرقص هو صميم الموضوع. فالخمرة الجديدة يجب أن تذاق، وعندئذ يجب أن يعين نهار أو ليل من أجل الاحتفال. نوعان من الرقص صارا شائعين، رقص جماعي حول نار أو سارية أو أي شيء آخر باق للمذبح الديونيسي من الأيام الأخرى، ورقص موكبي عبر الحقول وشوارع القرية. وقد يكون المشاة لابسين زياً وبالطبع يضاف وضع الأقنعة إلى اللهو. وفي بعض الحالات تكون القاعدة هي الغناء والرد على الغناء بين الجوقة وقائدها. هنا فعلاً نجد الموازاة التامة لطقوس الخصب في اليونان في اللحظة التي تقدَّم فيها تسبس إلى الأمام وأضاف الممثل الأول غير الشخصي، فيتبعه فيما بعد اسخيلوس

وسوفوكليس. وربما نستنتج من لباس القرنين الثاني عشر والثالث عشر أنه إذا لم تكن الدراما عندئذ قد ولدت في الكنيسة، فإن دراما دنيوية بزغب نابت قد أخذت تتطور حالاً تطوراً مستقلاً. وقد اخذت السمة العشقية للكوميديا الرومانتيكية الحديثة تتقاطع مع الرقص الدرامي- حيث اجتمع معاً المهرجان الشعبي والمنسترالي. بعد دراما الاسرار ودراما المعجزات القروسطية، ورقصات السيف الشعبية ومسرحيات الهمس- وكلها تطورت من المهرجانات الشعبية، المشتقة هي نفسها من المهرجانات الطقوسية قبل المسيحية- ستقود مباشرة إلى دراما كاملة وغير دينية. ويمكن للمرء أن يضيف أيضاً أن مسرحيات عيد الميلاد التي تطورت في الكنيسة تتسم بعناصر مأخوذة من مناسبات فصلية أخرى، وليست غير ممتزجة كلياً مع العادة الوثنية. ولكن لنعد إلى البداية الارثوذكسية للدراما المسيحية.

في القرن العاشر، أو ربما التاسع تمسك الكهنة في الكنيسة الكاثوليكية بفكرة ادخال أغنية بكلمات توزّع بين منشدين أو مغنيين أو أكثر في القداس الالهي. وتمشياً مع الهدف الارثوذكسي الصارم في «تقوية ايمان الاميين» صمموا تصوير حادث للمصلين بوسائل حيوية للمشخصين الأحياء بدلاً من ترك مغن ساكن يخبر عن الحادث بكلمات لاتينية لا يعرفها واحد بالألف من المؤمنين.

وانتشرت هذه العادة. وليس من وسيلة للفهم كهذه الوسيلة ادخلتها الكنيسة على مدى عصور. وسرعان ما انقسم القداس- وهو نفسه تشخيص رمزي درامي للعشاء السرّي بالمعنى الواسع- إلى أجزاء تقرأ وأجزاء تغنى وأجزاء تمثل. وفي مناسبات خاصة فإن كل المشهد التمثيلي يقدم.

في البداية يكون «المشهد» بسيطاً للغاية. كاهن بلباس مخصص لهذه المناسبة يجلس قرب «القبر» بينما يقترب ثلاثة آخرون كما لو كانوا يبحثون عن شيء ما.

ينشد الواحد: عمن تبحثون في القبر أيها المسيحيون؟

فينشد الثلاثة: نبحث عن يسوع الناصري الذي صلب

-: لا أحد هنا، لقد قام وفق النبؤة.

لقد تحققت لأنه قام من بين الأموات

ويرجع الباحثون إلى الجوقة صائحين «هللويا، لقد قام الرب من بين الاموات» فترتفع ستارة لتبين أن «القبرفارغ» وتلي ذلك أنشودة «قام الرب من القبر» ثم ترنيمة «فلنمجد الرب» بينما «تقرع الأجراس معاً».

وبهذا يكون المصلون قد رأوا تشخيص حادث المريمات الثلاث والملاك عند قبر يسوع. وهناك نصوص متنوعة جداً عن هذا المجاز «الخاص» (أو إضافة إلى صلاة القداس) يرجع تاريخها إلى القرن العاشر، وأحدها من كاتدرائية ونشسترفيها كل «اتجاهات خشبة المسرح» على النحو الذي لخصناه أعلاه.



حفر على الخشب للقداس، يشير إلى عناصر درامية.
(من كتاب بالصور التوضيحية مؤرخ عام ١٤٩٩).

ونجد في صلاة القداس الكنسي، طبعاً منذ عهد قديم جداً، كثيراً من العناصر المساهمة التي تطورت لتنشئ دراما طقسية: الحركة الاحتفالية، تلوين المشهد، في غناء ترنيمي، في نصفي الجوقة، فكل طرف يرد على الآخر بأغنية. ولكن ادخال الحوار بين الكهنة الذين يمثلون «شخصيات» هو الذي يحدد الولادة الحقيقية

لـ«المسرح في الكنيسة». والباحثون يسمون الأحداث المضافة إلى القداس «الدراما الليتورجية» أي جزء من الليتورجيا أو خدمة الصلاة. هذه الخطوات كانت الخطوات الأولى نحو مسرحية الأسرار، أو دراما كاملة عن موضوع مأخوذ من الكتاب المقدس.



رسم هيرونيموس: المسيح يمثل أمام الشعب. إن الفنان الفلمنكي، سيد من رسم الشخصيات، كان قريباً من المسرح الشعبي فرسم هذا المشهد الروحاني بعد مشاهدة دراما دينية في أيامه.

من القرن العاشر إلى القرن الثالث عشر هناك كثير من النصوص، المتميزة بكثير من الأناقة، سواء في الكلمات أو في الاتجاه إلى التمثيل والمشهدية. والتغيرات اللغوية من اللاتينية إلى خليط من اللاتينية واللغة المحلية، وأخيراً إلى الفرنسية أو الألمانية أو لغة أخرى. . إن الغناء أو الانشاد يفسح الطريق للكلام. إن الحادث المفرد يتطور إلى سلسلة أحداث، إلى أن تقدم مجموعة عيد الفصح كل المواد اللازمة لمسرحية الآلام الحقيقية، وتقدم مجموعة عيد الميلاد المواد اللازمة لميلاد المسيح، وتقدم مجموعة الصعود المواد المسرحية لقيامته. طبعاً «القصص» تؤخذ مباشرة قدر الامكان من «الكتاب المقدس»- ولابدّ من بعض الوقت قبل أن تأخذ المواد الدنيوية طريقها بالنظر إلى التنازلات والاضافات «الشعبية». فالتقدم الطبيعي عندما نجح تمثيل الحادث الأول هو التقدّم إلى المشهد التالي الذي يعقب ذلك في القصة الليجندية: مشهد «عمن تبحثن» الذي يدور حول كشف القبر الفارغ، ثم يتلوه المشهد الذي تأتي فيه المريميات الثلاث ليظهرن لنا ثياب الذي نهض من القبر كرمز لقيامة يسوع. وهكذا إلى أن تمثل القصة بكاملها. طبعاً لا يوجد ليجندة مسرحية أو درامية في التاريخ غير ليجندة المسيح ولا أعمق منها اثارة.

ولكن تماماً عندما أو حيثما يقال عن «الأحداث» الدرامية الليتورجية بمجموعها أنها اصبحت «مسرحيات» دينية مستقلة، فإن أحدا لا يمكن أن يغامر ويقر بذلك. فقبل أن تمثل مسرحية الآلام أو مسرحية الاسرار كانت هناك محاولات لكتابة المسرحية الادبية عن طريق رجال الكنيسة. ففي القرن العاشر قامت راهبة من دير غاندرسيم في سكسونيا، واسمها روزفيتا، بكتابة ست كوميديات على غرار تيرنس، حول موضوعات دينية، على أمل أن تزرع في نفوس قرائها الايمان الأعظم أو حب العفة أو البطولة المسيحية. ولعدة أسباب كان تيرنس شيئاً يصعب تقليده- وهو مؤلف محبب للكتاب والأساتذة المسيحيين، وربما كان ذلك ما جعل الراهبة ترغب في التغلب على اخطار المسرحيات المقذعة الاصلية بمسرحيات أخرى ذات اتجاه أخلاقي معارض. لكن كتابتها كانت سطحية وكان حسها الدرامي ناقصاً، وكثيراً ما يطرح حتى سؤال ما اذا كانت كوميدياتها قد

اخرجت ولو على يد هواة حتى في المكان الذي قضت عمرها فيه . وكذلك كانت محدودة التأثير تلك المسرحية الشهيرة «الام المسيح» التي كتبت في الزمن ذاته والتي تمتلك قيمة كبرى لانها أخذت من يوربيدس عدة مئات من الأبيات ومنها مقاطع لم يحافظ عليها في أي مكان آخر . وقد تشير هذه البواقي المنعزلة إلى نشاط رهباني في تقليد الدراما الكلاسيكية ، ولكن الأغلب انها كانت ممارسة أدبية ولا ترتبط بالدراما التي نشأت من المجاز . والحقيقة هناك ظواهر في تاريخ المسرح ابرز من الاستقلالية المطلقة للدراما الدينية الوسطوية عن التأثير الكلاسي- بعد تقليد درامي عظيم كان موجوداً وبينما كانت دور التمثيل الكلاسية نصف المهدمة ما تزال منتشرة في العالم الأوروبي .

طبعاً سوف تجد مسرحية الاسرار في الكاتدرائية تقديراً و«مشهدية» جميلة حقيقية . فتحضير مزود هنا ، وعرش لهيرودوت هناك والايهام بالطريق إلى مصر في أحد الجوانب : هذه الترتيبات البسيطة سوف تهيء المذبح ومنطقة الجوقة لمجموعة من الأحداث : ميلاد يسوع وسجود الرعاة والحكماء الثلاثة ، وهيرودوث وذبح الاطفال الابرياء ، والهرب إلى مصر . في القرن الثالث عشر نجد في مخطوطة أورليان ست مسرحيات أسرار صممت لتقدم بهذه الطريقة البسيطة ، إلى جانب أربع مسرحيات خاصة جداً بما يسمى «المعجزات» أي الاحداث التي وقعت في حياة القديسين بدلاً من المشاهد الدرامية المأخوذة من قصة في الكتاب المقدس . كلها كتبت باختصار شديد ، شعراً ونثراً ، ومع استهداف واضح أن الترتيلات والترنيمات يجب أن تغنى على مراحل مناسبة . الكهنة هم الممثلون (وكان صبية الجوقة ينضمون عند الحاجة كما في مسرحية «الأطفال الابرياء») .

لا فائدة من البحث الجدي في الدرجة التي كان فيها التمثيل وقتئذ واقعياً أو طقسياً ، ولكن بما أن التشخيص لشعب أمي هو الهدف الأول للدراما الدينية ، فقد نستنتج بشكل عابر أن الانحرافات نحو الواقعية حدثت في عصر مبكر تماماً . وسوف نرى باختصار اغرب خليط من المؤثرات الساذجة والواقعية ، عندما تتحول المسرحية إلى النقابات الدنيوية . حالياً قد نذكر الاندفاع نحو ، وربما الحاجة نحو ،

احساس بالواقعية في التشخيص، ولكن في منطقة المذبح المرتفعة (عادة) للكنيسة هناك خشبة مسرح «شكلية» مثالية، لا تحتاج إلى مزيد من الديكور ولكنها مناسبة لاقامة قصر أو سماء أو فردوس. كانت هذه هي خشبة مسرح «السر الجماعي» كما نفذت في الكاتدرائية (ومع أننا لا نندفع كثيراً وراء تماثل المسرح المادي والكنيسة، فلا بد أن نضيف أنه أحياناً كان الحدث والمحطات تنفذ في الفناء أو في الأجنحة الجانبية).

الخطوة التالية كانت اقامة خشبة مسرح خارج الكنيسة، أو ربما ترتيب المحطات على رواق الكنيسة: أيضاً مشهدية مثالية للدراما، مع ابقاء امكانية لموسيقى الكنيسة مع أبواب سهلة للدخول والخروج. وظل رجال الكهنوت هم الممثلين.



مشاهد في منطقة الجوقة في كنيسة من الكنائس (جزء من حفر هانس هولبن)

وكمثال على المسرحية في الفترة الانتقالية، عندما كانت الدراما في منتصف الطريق بين المجاز الليتورجي والمسرحية المخترفة، يمكن أن يقرأ المرء مسرحية «آدم» التي تعتبر أقدم دراما في اللغة الفرنسية. وتفترض بعض المصادر الموثوقة انها كتبت

في انكلترا عندما كانت الفرنسية تستخدم جنباً إلى جنب مع اللاتينية الخاصة بالتعليم والانكليزية العامية. (أحياناً يقال ان أول مسرحية بالانكليزية هي «يعقوب وعيسو» من مسرحيات أسرار ويكفيلد). وإذا كانت الاستعارات المبكرة لا تتعدى جملاً من أسطر قليلة من نصوص الكتاب المقدس (باللاتينية)، يجد المرء في «آدم» قصة أنيقة وان كانت ناقصة، مع تشخيص حاد للأبطال كتب بأصالة مسرحية ملحوظة انما من دون ميزة أدبية. لقد صممت بوضوح كي تمثل أمام كنيسة كما يشير أحد التوجيهات المسرحية فنلاحظ أن الله يدخل ويخرج من الكنيسة، وغياب أي عدد كبير من المشاهد المتنوعة يجعل منها قطعة مثالية تقدم في الرواق.

فكم ارتحلت الدراما حتى الآن من مجرد حادث تصويري (لا تختلف عن تلك الصور التي تلون بلطف على لوحة خشبية أو شمعية يراها المرء في الكنائس الكاثوليكية زمن الاحتفالات حتى اليوم) إلى الاكتمال «التشخيصي» والمهارة في التقديم، هو ما يتضح في التوجيهات المسرحية لدراما «آدم». وسوف اقتبس ما يلي من ترجة شامبر، ذات الجمل المترابطة:

«يجب أن يبنى فردوس في بقعة مرتفعة، مع ستائر وثياب من حرير معلقة حولها وتكون مرتفعة بحيث أن الاشخاص في الفردوس يظهرون من أكتافهم فما فوق. أزهار وأوراق فواحة توضع دائرمدار، وأشجار مختلفة توضع في الداخل مع ثمار مدلاة، لتعطي شبهاً بأعظم بقعة جمالاً. ثم يجب أن يأتي المخلص وقد ارتدى الثوب الدالماتي (ثوب نفيس جداً- المترجم) وآدم وحواء يمثلان أمامه. ويرتدي آدم التونيك (رداء يوناني ارجواني- المترجم) وترتدي حواء ثوب مرأة أبيض مع عباءة حريرية بيضاء وكلاهما يمثلان أمام الله، آدم أقرب إلى المحيا الرابط الجأش، بينما تبدو حواء أكثر تواضعاً. ويجب أن يكون آدم مدرباً عندما يجيب، فلا يسرع في كلامه كثيراً ولا يبطئ كثيراً في رده. ليس وحده فقط، بل كل الشخصيات يجب أن تتدرب على الحديث المركب وان تقدم الاشارة الملائمة لموضوع الحديث. ويجب ألا يتصنعوا في أي مقطع أو يضطربوا عند أي بيت شعر، بل عليهم أن يلفظوا ويكرروا بثبات ما هو مكتوب لهم حتى يؤدوه. وكل من يذكر

اسم الجنة عليه أن يشير نحوها». بعد قراءة فصل من الكتاب المقدس ونشيد تؤديه الجوقة، يبدأ الحوار. الشكل (هذا الشكل يمثل الله الذي لم يبيحوا تمثيل شخصيته - المترجم) يقدم التعليمات لآدم وحواء ويذكرهما بواجباتهما ويدخلهما في الفردوس.

«عندئذ يجب أن يغادر الشكل إلى الكنيسة فيتمشى آدم وحواء طائفين انحاء الفردوس بفرحة غامرة. وأثناء ذلك يقفز الشيطان إلى خشبة المسرح، مع اشارات مناسبة فيقترب نحو الفردوس من وقت لآخر مشيراً لحواء إلى الثمرة المحرمة، كما لو كان يقنعها أن تأكل منها. ثم يأتي الشيطان وينادي على ادم.

«ثم يترك آدم حزيناً بشجاعة مهشمة، ويذهب إلى أبواب الجحيم ويعقد مجلساً مع بقية الشياطين. بعد ذلك يقوم بمشوار بين الناس، وعندئذ يقترب من الفردوس من جانب حواء، فينادي عليها بمحيا مبتهج وبطريقة تلميحية»

الآن صار المشهد الأخير جاهزاً.

«عندئذ سوف يأتي الشيطان ومعه ثلاثة أو أربعة شياطين يحملون بأيديهم سلاسل وقيوداً من حديد، سوف يضعونها على رقبتي آدم وحواء. بعضهم يدفعونهما والآخرون يجرونهما إلى الجحيم، وفي الجحيم يكون هناك شياطين آخرون جاهزون لاستقبالهما بقسوة، قاصفين قصفاً شديداً لسقوطهما. وشياطين آخرون يعلنون عن قدومها كلما دخلا وينتزعونهما إلى الأعلى ويحملونهما إلى الجحيم، وهناك يجعلونهما دخاناً عظيماً متعالياً، وكل واحد يدعو الآخر لفرحة في جحيمهم، ويقعقعون بأوانيهم وأوعيتهم، بحيث يسمعهم من في الخارج. وبعد تلكؤ قليل يخرج الشياطين ويركضون حول خشبة المسرح، ولكن بعضهم يظل في الجحيم».

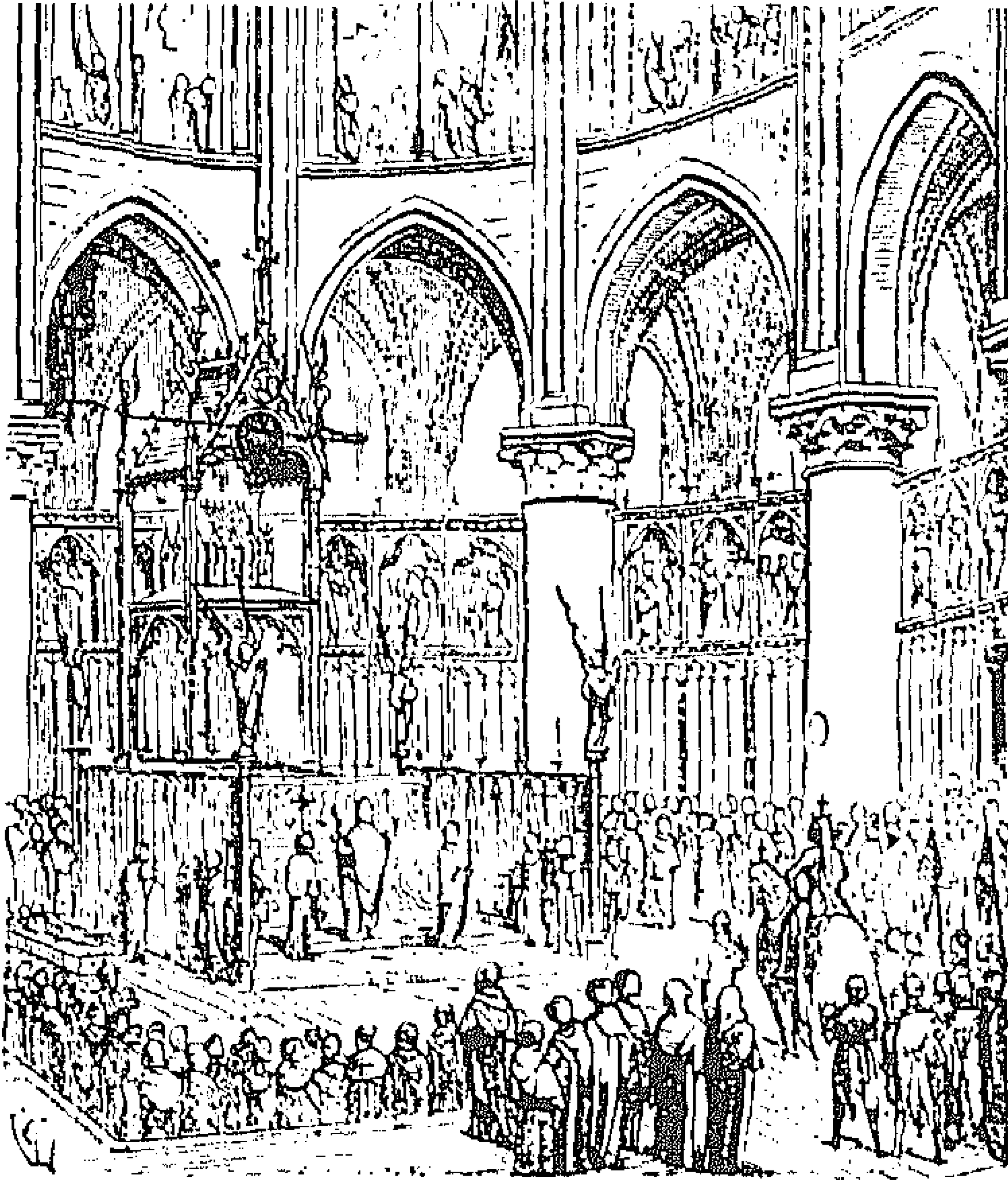
وهكذا وصلنا إلى تقديم خشبة المسرح الدرامية لذلك الجحيم الذي صوره ترتوليان قبل ألف سنة في صورته الكلامية عن «العالم المسيحي باعتباره عرضاً»- بينما أدان كل العروض المسرحية كعمل من أعمال الشيطان. هنا الكنيسة تستغل فن

الدراما، لا كملحق بخدمة قداسها بل كشيء كامل ومنفصل، ومكتوب سلفاً من قبل كهنة دراميين، تدربوا ومثلوا على يد ممثلين كهنوتيين مدربين، فتثقفوا على ألا «يتصنعوا في أي مقطع أو يضطربوا عند أي بيت شعر» وأن «يلفظوا بثبات». وآخرون تدربوا حتى على اصدار الضجة الخاصة خارج خشبة المسرح، فيقعقعون بالأواني والأوعية في الجحيم.

في ملاحظة هذا الاختلاط الفريد للمسرح في الكنيسة التي طالما ناهضته، لن ننسى أن الكنيسة ادخلت إلى الدراما مزايا مسرحية من صنعها هي، من نوع لم يتكرر في التاريخ الأخير. مواكبية الخدمة الكاثوليكية، والموسيقى الدينية المثيرة، والخلفية المعمارية المؤثرة والمشهدية والدقة في الالقاء- وكثير من أمثال ذلك فشل المسرح المتأخر في جذب الاهتمام لافتقاده هذه العناصر، وان كان مسرحاً أكثر أدبية وأكثر احترافاً.

فلنتخيل رواق كاتدرائية ريمس وقد نظم لمسرحية من أمثال مسرحية «آدم». الفردوس يبنى بناء بسيطاً على الدرجة الأخيرة، داخل المدخل المجوف المركزي، انه غني بالستائر فيبرز ملوناً أمام منحوتات وزخارف الواجهة الضخمة. و «المحطات» البسيطة الأخرى شيدت بالقرب منه، واخفض من الجميع بوابة الجحيم الفاغرة. واللباس يجعل للمواكب تفاعلاً جمالياً للحركة واللون. والموسيقى المنبعثة من الكاتدرائية هي موسيقى مضاعفة التأثير كلما نظر المرء إلى أعلى، إلى النافذة الوردية العظيمة، فأين غير هذا المكان يمكن لجوقة سماوية ان تختبئ؟ وكيف يمكن أن يصل صوت الله هكذا بصورة مقنعة ونبيلة؟ والممثلون أيضاً- هؤلاء ليسوا مجرد هامسين، يأتون ويرجعون إلى بعض الأماكن خلف الكواليس، انهم خدام الله، فيظهرون من هذا المنزل واليه يرجعون. ألا ينطقون بكلمة؟ كيف اذن نشك أن هذا المسرح هو أنبل مسرح من المسارح التي عرفها العالم؟

ولكن حتى المسرح الكاتدرائي يمكن أن يدنس. فهذه المرة نجد أن الكنيسة نفسها هي التي صارت متطرفة تتبارى مع الاستخدام الانطباعي للدراما عند المذبح أحياناً، مع عربدة ونكات بذيئة في أحيان أخرى. وعندما ظهر العامة بلباسهم



مشهد بعد أن أعادت بناءه فيوليت ليدوك في القرن الثامن عشر لاحتفال درامي في كاتدرائية نوتردام بباريس .

الشعبي على الرغم من أوامر المنع وأحياناً القمع ، وقاموا بمرح وثني في رأس السنة وعيد أول أيار وعيد الميلاد ، أعلن رجال الاكليروس من أصحاب المراتب الدنيا عن حقهم في الاحتفال أيضاً . فعشرات من رجال الكنيسة الصغار الذين يلحقون بالكاتدرائية العظيمة لم ينظروا دائماً باحترام وتوقير إلى رؤسائهم على أنهم الممثلون الحقيقيون والصادقون لله ، والحقيقة انه كان هناك استياء أو غيرة ، أو حتى حقد بين الأقلية والأكثرية من الآباء . وقد صار احتفال الاكليروس من ذوي المراتب الدنيا في رأس السنة يسخر سخرية درامية بالصلاة الكنسية النظامية ، مع تصوير كاريكاتوري مرير وداعر للطبقة العليا من الكهنة والمطارنة . «افعال» رأس السنة التي يقوم بها اتباع الكنيسة كانت تعرف باحتفال الحمقى واحتفال الحمير . . . الخ وهي دلالة كافية لقلة الاحتشام فيه . ومن نهاية القرن الثاني عشر ومابعد انتشر المهرجان من فرنسا وعمّ معظم الأقطار الكاثوليكية القارية ، وكان له أخيراً نظيره في عيد الأولاد والسيادة القصيرة لـ «المطران الصبي» وهي عادة ازدهرت عملياً ازدهاراً أكبر في انكلترا . في البدء كان المشاركون هم «صغار الشمامسة» ولكن انضمت اليهم طبقات أخرى من عمال الكنيسة المتواضعين ، وكانت المناسبة في بداية احتفال الكنيسة بالختان . وكان

انتخاب مدير رئيسي من قبل نقابة الكهنة في يوم ما ميزة للمناسبة، وكان يشتمل على أغراض جادة أخرى. لكن احتفال الحمقى عموماً كان القصف السنوي لطبقة الاكليروس الدنيا، تنكشف فيه مشاعرهم الانسانية وعنادهم- «غليان فظاظة الطبيعة تحت ثوب الكهنوت» كما قال شامبرز- فتصل الذروة في السخرية من الخدمات الصلاتية المقدسة بواحد من بينهم يمثل المطران أو البطريرك.

وكان هناك مأدبة (لا يستثنى منها الشرب) في الكنيسة فيلعبون النرد على المذبح ويغنون أغان فاجرة بألحان الكنيسة ويسخرون من المواعظ... الخ. ويحرق المطاط بدلاً من البخور ويرفعون أصواتهم «هللويا». والتقليد الساخر للهرب إلى مصر (هرب يوسف النجار وعائلته- المترجم) كان مشهوراً بمسرحته، مع حمار حقيقي يجلبونه إلى حاجز المذبح. وكل جزء من القداس كان ينتهي بنهيق وجمهور المصلين يرد بصوت «هيق هاق» -نعم وتستطيع أن تكون على يقين من أن رجال المدينة كانوا يهرعون بمسرة إلى تلك الخدمات الصلاتية المدنسة.



الحمقى يستقبلون استقبالاً سيئاً. لاحظ القلنسوات بأذان حمير (من كتاب بالرسوم التوضيحية لالبرخت ديورير ١٤٩٧)

بعض الكتاب المتأخرين عزوا كل ظاهرة احتفال الحمقى إلى الدخول الأول للحمار إلى الكنيسة، كأداة طبيعية في المسرحيات الكتابية الوقورة (أي المسرحيات المأخوذة من الكتاب المقدس- المترجم). على أي حال صار الحمار رمزاً للقضية، والقلنسوة التي يرتديها الممثل المقلد لرجل الكنيسة الرفيع المستوى صار من سمتها المميزة أن يكون لها أذنا حمار. وهناك إن الكتاب الذين يقولون إن بعض المهرجان قد يعود خلفاً إلى القرن التاسع، عندما سمح لأحمق في بلاط ميشيل السكران في القسطنطينية، بأن ينتهك قدسية الكنيسة، فيمثل خدمة صلاتية ساخرة بثياب بطريرك، ومن ثم انطلق على ظهر حمار مع جماعة من المعربدين للاجتماع بالبطريرك الحقيقي فقلب رأساً على عقب الموكب الوقور الذي كان على رأسه صاحب المقام الرفيع. ويمكن لهذا أن يفسر حقاً شهرة الحمار في الاحتفالات المتأخرة، وقيام الممثل الرئيسي بدور رئيس الكنيسة، وقد عمدت الليجندة إلى رفع الاثم عن أصحاب الكنيسة وألقته على أحمق من أهل الدنيا.

هناك مخطوطة من القرن الثالث عشر عن احتفال الحمار في كاتدرائية بوفيس. فعندما يرحب المحتفلون بالحمار عند أبواب الكاتدرائية ويسقونه الخمرة، يغنون نشيداً من تسعة مقاطع تنتهي (في ترجمة غيالي) كما يلي:

قل آمين يا أعظم حمار محترم (يركعون)

الآن بطنك امتلأ بالحشيش:

صل آمين مرة ثانية وصل

«أومن» بازدراء العادات القديمة إلى الطريق

هيق هاق هيق هاق هيق هاق

افتح فمك الجميل وصل.

زجاجة من الحشيش والشيطان يدفع ثمنها.

وكثير من الشوفان سيقدم لك اليوم.

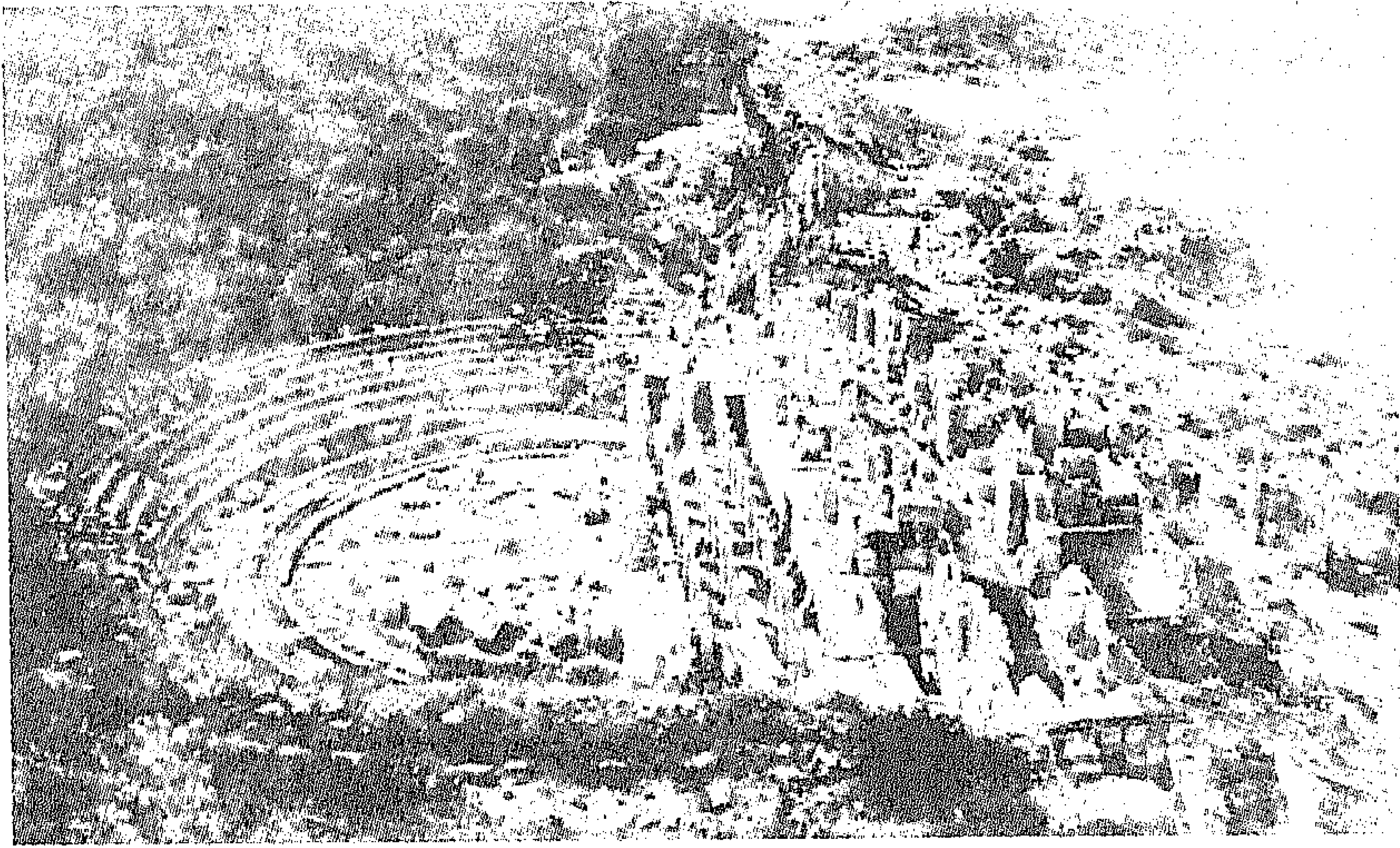
وبسبب هذه السمة حظيت الخدمة الصلاتية بمزيد من الاهتمام كما في احتفال الحمقى. وكما هو معروف خاصة من سجلات كاتدرائية سنس، فانه يبدأ بجلجلة الأجراس عشية رأس السنة. عندئذ في نقطة معينة من الخدمة الصلاتية، حيث تقع الكلمات التالية «انزل الأقوياء عن مقاعدهم وارفع الوضعاء والودعاء» فيكرر صغار الشمامسة الأشعار أكثر فأكثر ليرتقوا بها إلى درجة اللازمة المرحة. وأخيراً يرفعون زعماءهم ويتابعون الخدمة الصلاتية متابعة ساخرة. وتزاح الأقنعة وتفتح الزجاجات وتبدأ الوليمة. ثم يلي ذلك موكب يطوف المدينة بتقليد ساخر للقداس الديني الوقور مع رقص وغناء وزيارات احتفالية للبيوتات الهامة- ويجمعون ما يقدم لهم. «رب الاحتفال» كان يعرف بمطران الحمقى أو بطريرك الحمقى أو ملك الحمقى أو رئيس الاغبياء. . الخ- حتى ألقاب الكاردينال والبابا كانوا يستخدمونها بجرأة.

لكننا نعرف معرفة واضحة كيف ان هذا الاطار انتزعه أكثر العناصر شغباً في الكنيسة وبين رجال المدينة لتلك الغاية، فطوّروه إلى مشاهد سكر وقباحة في الكاتدرائية، وإلى محاكاة ساخرة مريرة السخرية للدوائر الدينية، وإلى تمثيليه كمسرحية أسرار مضحكة، وإلى افساد المواكب التقليدية مثل مواكب جوقة الصبيان. والواقع انه لا توجد مبالغات فيما فعله الحمقى من دون تنازلات في القرون الأربعة التالية. وعزم آباء الكنيسة على تلافي النار المندلعة بالتحظيرات والحرمانات والادانات. وفي القرن الثالث عشر حظر مطران لنكولن مرتين عيد الاغبياء باعتباره «مادة مقيتة سمحت بها بعض الكنائس فدنسوا بذلك عيد الختان «باعتباره» بدعة عبيثة وقدرة كريهة على الرب عزيزة على الابالسة». وفي ١٤٤٥ كتب كبير الاساقفة في سنس ان «جميع المراقبين سوف يرتعدون ويخجلون من قباحة التدنيس الذي انقلب فيه ربنا الذي يعيّد باسمه الشمامسة باحتفال بهيج إلى احتفال دعارة».

وفي السنة ذاتها اصدر قسم اللاهوت في جامعة باريس رسالة (١) إلى المطارنة (إلى المطارنة الحقيقين هذه المرة) لخصت التهم:

شوهد كهنة واكليروس يضعون الأقنعة والمناظر الوحشية في ساعات الخدمة الكنسية. انهم يغنون الأغاني المقذعة. يأكلون حلوى البودنغ السوداء في قمة المذبح بينما المحتفلون يقومون بترتيل القداس. وهناك يلعبون النرد. ويبخرون بدخان لاذع من نعال أحذية قديمة. انهم يركضون ويقفزون في الكنيسة، غير خجلين من العار الذي يرتكبون. وأخيراً ينطلقون إلى المدينة ومسارحها بمركبات وعربات رثة، ويطلقون الضحكات على اتباعهم وعلى المتفرجين بعروض مشينة مع اشارات منحطة وأشعار بذيئة وسفيهة.

وكما انفق الآباء الغيورون مرة ثلاثة قرون وهم يطردون الممثلين من خشبات مسارح روما، ينفقون الآن ثلاثة قرون لتحرير بيتهم الخاص (يقصد كنيستهم- المترجم) من الدنس شبه المسرحي. لقد لحقت بهم الخيانة من داخل جدرانهم الخاصة، لقد اصدروا الحظر بنجاح هنا فقط ليروا الاهانات تزدهر أكثر بذاءة هناك، فهم غير متفقين فيما بينهم. قلة، وهم الأعمق حكمة في اتباعهم سعوا إلى تحويل الكوميديا والمسخرة في احتفال الحمقى إلى قناة لمسرحيات الاسرار والمعجزات الدنيوية.



لحق الدمار بالمسارح الكلاسيكية خلال عصور الظلام. المسرح الروماني في افسس في أوائل القرن الثاني عشر- المسرح الوحيد الذي أشار اليه الكتاب المقدس.

إن الدراما الدينية الجادة التي نمت من المجاز الوقور للقداس الالهي ومن الأسرار في المذبح وعلى رواق الكاتدرائية، امتصت الآن مزيداً من العناصر الشعبية، باستخدام الحادث الواقعي والمشهد الفارسي والمنظور. لقد طردت من قبل حتى من رواق الكنيسة، بسبب نمو الشك الاكليركي بشعبيتها والخوف من حيويتها ومرحها. لقد طرد المسرح من الكنيسة في كل الأزمان. (وان كانت دراما المناسبات أو الموكب الاحتفالي قد مثّلت هناك في أوقات خاصة).

في بيروجيا عام ١٤٢٥ ادرج الواعظ العظيم سان برناردينو الذي من سيينا بين قوانين الاصلاح- التي ذهبت بعيداً في تحرير أعظم المجتمعات الفوضوية ومرتكبة الإثم في أوروبا- حظراً لكل العروض الفاضحة التي تمثل في الكنائس في أيام احتفالية خاصة، وهناك حظورات مسجلة حتى في تاريخ متأخر ولكن عموماً نجد ان الحمار والحمقى قد طردوا الآن من الكنائس. سوف يعودون كرة اخرى، جنباً إلى جنب مع الله والقديس والشيطان في مسرحيات الهواء الطلق على خشبة النقابات والأخويات. ومهما قيل وصنع فيما يخص المسرح في الكنيسة المسيحية، لابد أن يبقى في أذهاننا أن عروض مسرحيات الأسرار كانت من بين الأعظم احتراماً واثارة واهتماماً في تاريخ الدراما.

ملاحظات الفصل السادس

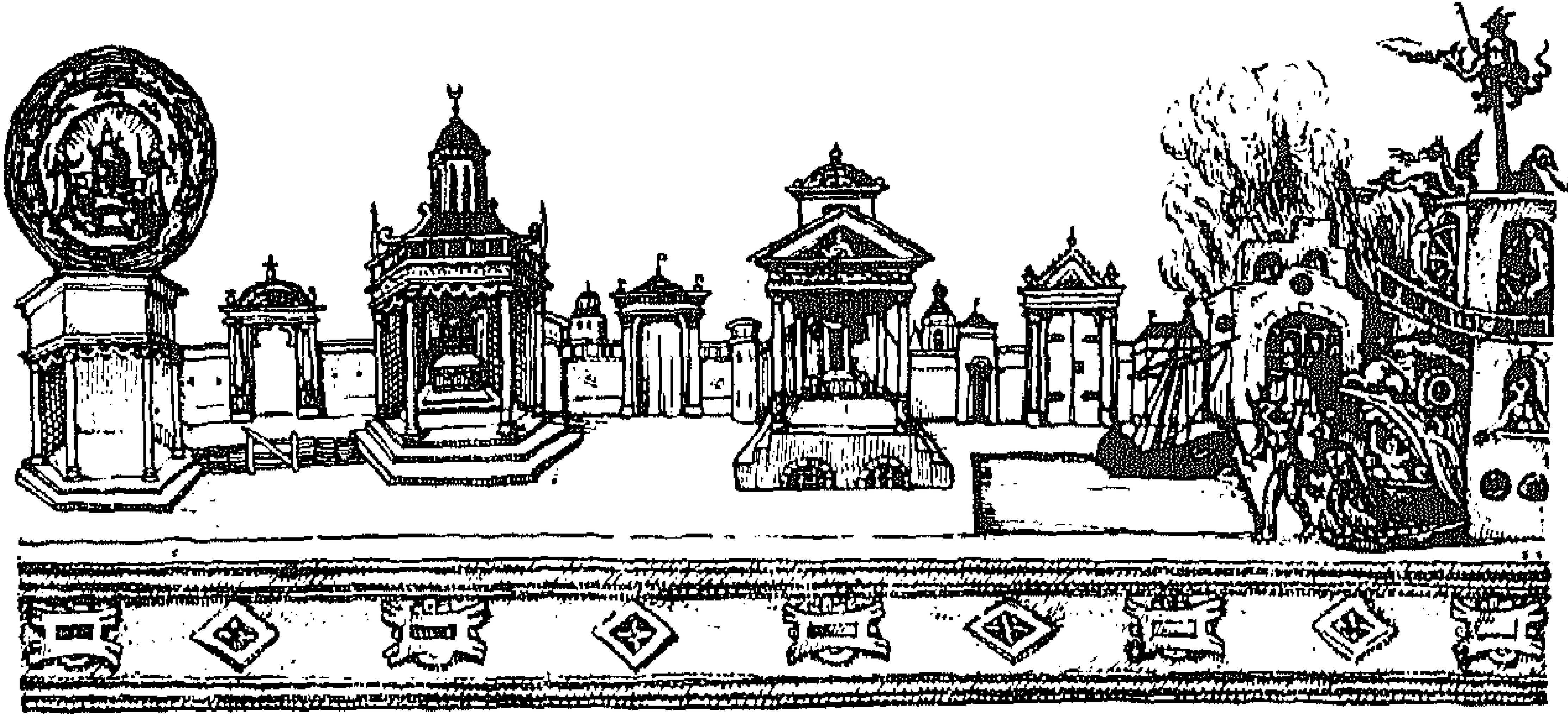
١ - ترجمها شامبرز. والمقتبسات في هذا الفصل والفصل التالي هي من ثلاثة كتب رائعة. ودائماً يصنف في الدرجة الأولى ذلك الكتاب الضخم الوثائقي المرهق بالحواشي الذي كتبه شامبرز بعنوان «خشبة مسرح العصور الوسطى» (اكسفورد ١٩٠٣). والأقل استيعاباً والأسهل قراءة هو «مسرحيات من آبائنا الأوائل» لشارلز ميلز غايلي (نيويورك ١٩٠٧). وظهر كتاب تمهيدي جيد جداً مع نصوص المسرحيات الهامة بعنوان «مسرحيات المعجزات الانكليزية والمسرحيات الأخلاقية والفواصل» بقلم الفرد بولارد (اكسفورد الطبعة الثامنة المنقحة ١٩٢٧).

الفصل السابع

روح العصور الوسطى وخشبة المسرح

أول صورة في هذا الفصل هي رسم صغير يخدمنا باعتباره «نصاً» لبحث موجز عن روح العصور الوسطى فيما يتعلق ببعض الأركان المتناقضة تناقضاً غريباً للمسرح الشعبي. لقد أعيد رسم هذه الصورة عن رسم في مخطوطة مسرحية موضحة بالرسوم، وهو يبين خشبة مسرح نظمت من أجل تقديم مسرحية آلام فالنسين.

انه واحد من أقدم السجلات الباقية عن خشبة مسرح بمشاهد مرسومة. كما أنه يلقي الضوء على جماهير المسرح الديني المتأخر: انهم شعب بعقول محدودة يطالبون بـ «تصوير» خلفيات المسرحية. وقبل كل شيء يريدون تشخيصات مرسومة



خشبة مسرحية آلام فالنسين عام ١٥٤٧. سجل معاصر دقيق لخشبة العصور الوسطى التي انتشرت في وقت واحد في عدة محليات دينية، من السماء وعبر الأرض إلى الجحيم (اعاد المؤلف الرسم بقلمه عن الرسم الدقيق لهيوبرت كاليو).

لمكانين، الأغلب أن يكونا في أذهانهم: السماء والجحيم. فان خيروا فإنهم أكثر اهتماماً بالجحيم. والحقيقة انه قبل هذا الزمن بمدة طويلة (أخرجت فالنسين عام ١٥٤٧) كانت فوهة الجحيم قد غدت «المحطة» الأبرز في مسرحيات الأسرار ومسرحيات المعجزات. ومتفرجو العصور الوسطى يطالبون بنوع خاص أن يكون العفاريت الخارجة من الجحيم فعالين في تسريع قذف الخطاة في الدخان واللهب المتأجج، إذ يجب أن يروا الملعونين في العذاب، وأعظم أولئك الملعونين من بين جميع ممثلي الكوميديا هو من يمثل دور الشيطان. هذا الشيطان هو الأحب بين جميع الشخوص في العصور الوسطى.

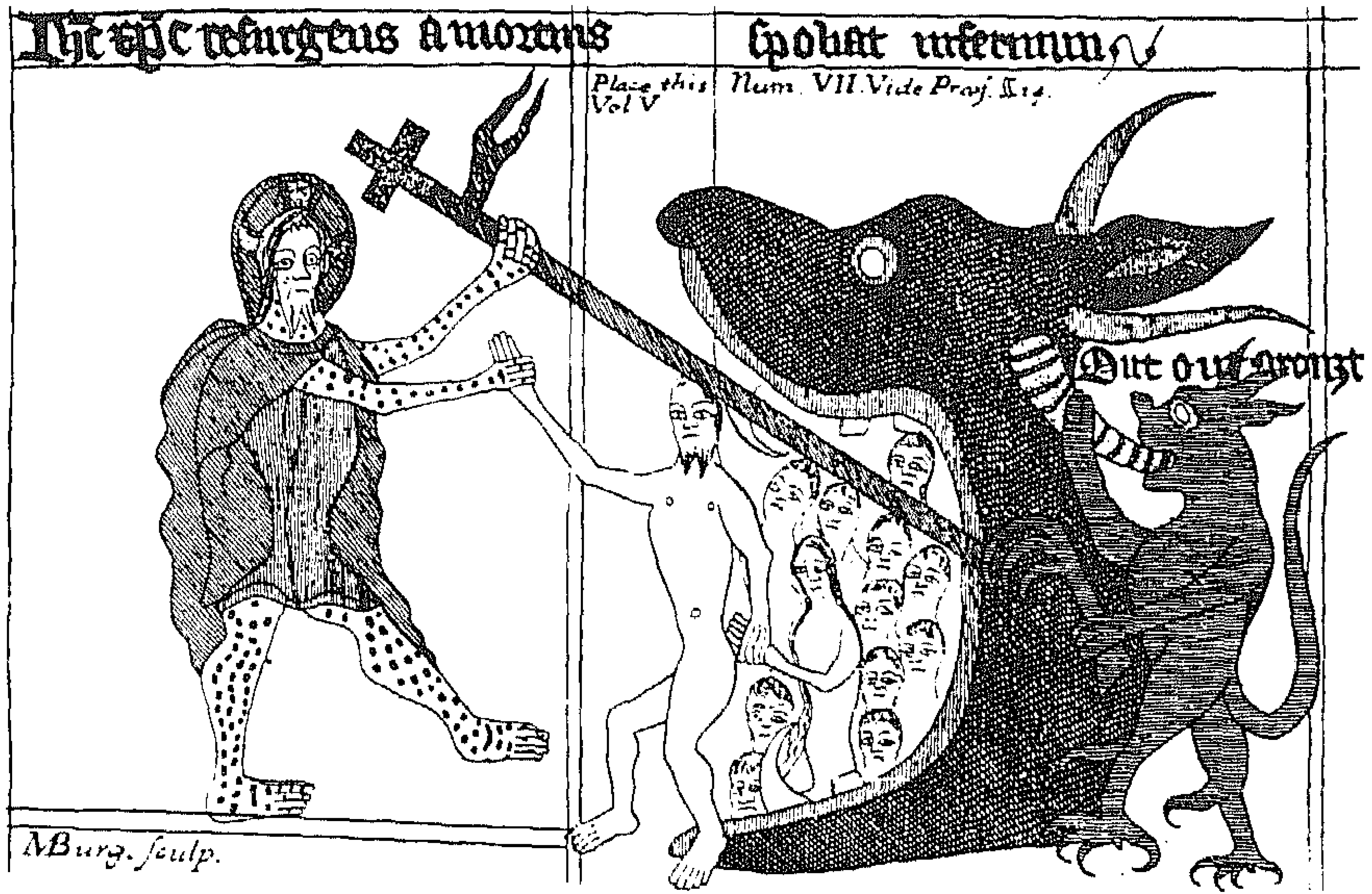
لقد وصلنا الآن إلى فترة تحطم فيها الشكل القديم للحضارة الانسانية. فسياسياً زال العصر الاقطاعي. والمجتمع الذي في ظله يحكم لورد على قطاع من قطاعات البلاد، بينما عملياً كان جميع الساكنين فيه يعتمدون اقتصادياً وتشريعياً على ذلك الحاكم- كانوا أفضل من العبيد قليلاً- أخلى الطريق لمجتمع غدت فيه الطبقة الثالثة طبقة قوية. واكتسبت المانيفاكتورة أهمية جديدة وتطورت التجارة وصارت الأموال في أيدي رجال البنوك بدلاً من أن تكون كنوزاً بيد الحكام (على اعتبار انهم لم يحطموا أنفسهم باشتراكهم في الحروب الصليبية). ان طبقة «وسطى» تطالب بمكان لها تحت الشمس.

إن تسعة وتسعين في المئة، في القرون الماضية كانوا خاضعين سياسياً للورد اقطاعي، وبالتالي كانوا خاضعين ذهنياً وروحياً للكنيسة. وحتى هذا التاريخ كان يحرم عليهم التفكير بأي فكرة من الأفكار التي اقرها آباء الكنيسة فقد لقنوا ان كل معرفة تبدأ وتنهي مع أولئك الذين عينهم الله للنظر في النفوس البشرية، فشجعوا على الإيمان ان هذه الحياة ليست سوى ممر قصير، عبر واد من الدموع، خلاله يجب أن يعد المرء نفسه للحياة الأهم، الحياة بعد الموت. ويمكن للمرء أن يجعل هذه الزيارة الأرضية ممتعة فقط إذا غامر في قضاء بقية حياته يشوى في الجحيم بدلاً من أن ينعم في السماء بأصوات القيثارات العذبة والمماشي الذهبية. وفوق ذلك أشار

رجال الكنيسة أن جواسيس الشيطان في الجحيم، وجواسيس الله في السماء هم رهن اليد، فالأبالسة يحاولون دائماً أن يدفعوا الانسان في المسالك التي تؤدي إلى التهلكة، وملائكة الله يحاولون، وهم ضعاف نوعاً ما، دفع المرء في مسالك النجاة. فالأبالسة أنشط، وهم يبدون في كل مكان حتى في كيان المرء الخاص - انهم هم، وليست الصفات الموجودة في تكوين الانسان الخاص، الذين يغرون بالمتعة والغضب والفسق. وبالوقوف قريباً من الكنيسة فقط، بالطاعة التامة لها، وعدم محاولة التفكير بأي أفكار جديدة، يمكن للانسان أن يضمن الخلاص.

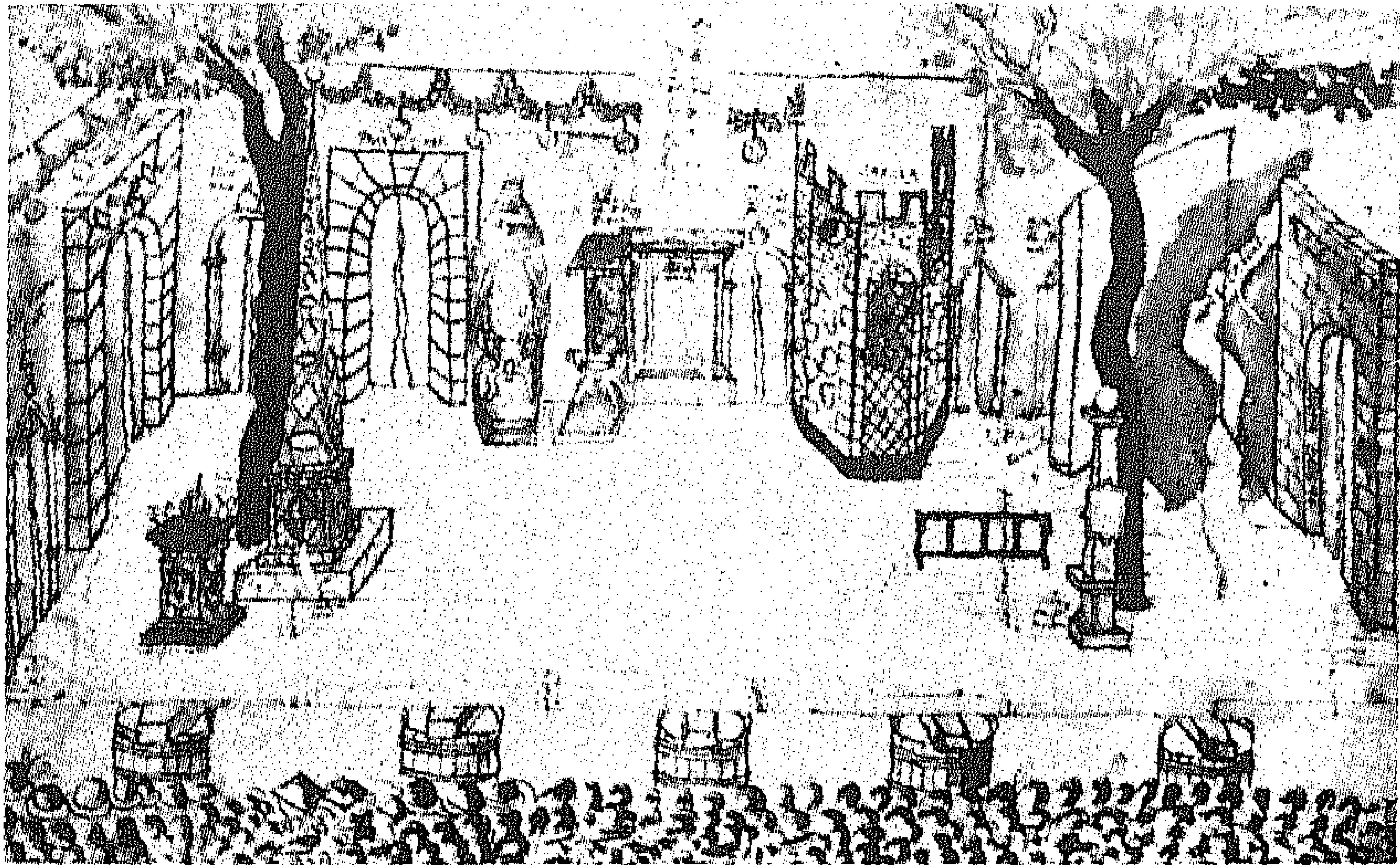
طبعاً يستولي عليه الشيطان بين الفينة والفينة، لكن هناك الاعتراف والغفران. والكنيسة أيضاً تمتلك ذخائر سحرية تطرد الشياطين بعيداً. وهناك القديسون بقواهم الخاصة للحماية. والمسيح صار مخيفاً جداً فهو شكل يستخدم كوثن شخصي. إن هؤلاء القديسين هم الأقرب إلى توبة الكائن البشري وتوسله، وهناك مريم العذراء التي رقيت منذ أمد بعيد إلى المكانة الأولى بين أولئك الذين يتشفعون للعرش من أجل الخطاة الفانين المساكين، والتي غدت منذ زمن طويل الوثن المحبب لملايين الرجال والنساء الذين تخلوا طواعية عن آلهتهم المحسوسة القديمة، ولكنهم ما زالوا يشعرون بالحاجة إلى الصلاة لاله يمكن أن يروه.

وهكذا يوجد، في هذا الزمن من تاريخ المسيحية، في هذه العصور الوسطى المتأخرة، بنية من الخرافة، من الشياطين والأوثان والسحر، ومن الصعب أن نقول إنها أقل فجاجة من تلك التي اجبرت المتوحش على الرقص الطقسي، كما ذكرنا قبل فصول قليلة. يمكن أن نلاحظ أن الدراما الليتورجية هي تطور أملت الكنيسة أن تقرّب بواسطتها إلى شعبها حقيقة مخلصيها الكثيرين (ان الذي في قلب المسيحية كان تقريباً غامضاً في هذه الأيام). ان ترتوليان الذي ناقش في القرن الثاني أن المسرح كان خطيئة لأنه وثني، ربما يجد الآن حقيقة جديدة في التهمة. فالشخصيات على المذبح كانت أوثاناً كبيرة تظهر في الحياة، كما هو الأمر في الدراما.



مشهد قديم للمسيح في الليمبو، يدل على الاهتمام الشعبي بفوهة الجحيم كـ «محلية» في المشاهد الكثيرة لتلك الأزمنة.

(اعادة انتاج من حفر على الخشب لبورغ في كتاب وليم هون «وصف الاسرار القديمة» ١٨٣٣)



مثال أخر لمشهد «في آن معاً» كما هو مسجل أثناء الاخراج في كولون ١٥٨١.

لاحظ أن خشبة المسرح المؤقتة قائمة على البراميل (عن كارل نيسن)

وهذا ما يعيدنا خلفاً إلى النظارة وخشبة فالنسين. فالمتفرجون كانوا يهربون تماماً من الحالة التي يرون فيها الوثنيين المخيفين عديمي التفكير. وعندما ظهرت مريم العذراء على خشبة هذه المصطبة، اظهروا التقديس والارتعاش والعبادة. فهم يرسمون على صدورهم شارة الصليب بكل تقى لدى هذا الحادث أو ذاك أو هذا الوهم أو ذاك. انهم يقبلون بكل وقار أكثر أنواع «المؤثرات» المسرحية فجاجة من أجل أن يكرر عليهم سرد حادثة محببة من الكتاب المقدس. ولكن توجد فيهم روح جديدة أيضاً، وأهمية فوهة الجحيم على الخشبة المسرحية المصورة هي المقياس لذلك. فحالما نجا الناس من ربقة اللورد الاقطاعي، حققوا حرية معينة ضد هيمنة الكنيسة. فالكهنة، وقد وجدوا العنصر الكوميدي في مسرحيات الكتاب المقدس تتزايد، بغض النظر عن مطابقتها للتعليم الديني، طردوا الدراما من كثير من الكاتدرائيات والكنائس، وشيعوها بالسخط. تمسك الشعب بالدراما الدينية، ضارباً عرض الحائط بالتحذيرات الاكليركية، فجعل الانتاج من الأمور شبه المدنية واعاد الشيطان في شخصية كوميدية. ظلوا يذهبون إلى القداس في المناسبات، ويرددون صلواتهم ويرسمون شارة الصليب في الوقت المحدد، ولكنهم يتحدّون كل محاولات التدخل فيما يعتبرونه الآن متعتهم المشروعة.

وقد نتذكر أيضاً انه هذا هو الوقت الذي بدأوا فيه يجسدون في أبنية دنيوية الطاقة والمال والفن التي كانت حتى الآن تتدفق على الكاتدرائيات. والفكرة الحديثة عن «الدولة» أخذت في الظهور. لقد وجد الانسان مجالاً من أجل درجة معينة من الفكرة المستقلة، والخلاص من التبعية الذهنية. فلا التقديس ولا الخرافة ازيل شيء منهما. إن أعظم الأطباء- هؤلاء الذين منحوا ضمانات ملكية وبسطوا سُيطرتهم على الملوك إلى درجة حرق منافسيهم باعتبارهم دجالين- يصفون ذبابات الروث والجداجد المغلية بالزيت لشفاء «الحصوات» ويربطون قميطة من الفانيلا للتخلص من الجدري.

فقط بهذا الاقرار للتناقضات، من سذاجة ورغبة جديدة في التعلم، من خرافة واستقلالية، من بساطة وتقليد، من تقوى وبجاحة، في حياة ذلك العصر،

يمكن أن نفهم مسرحية المعجزات ومسرحية المغفلين والمسرحية الأخلاقية ومسرحية الفاصل. ولو كان لدينا الوقت فعلاً لكان من الأجدى أن نتحرى بالتفصيل التغيرات التي حدثت في الفكر الديني في أوروبا خلال ثلاثمئة السنة التالية، وعلى الأخص الخطوات التي أدت إلى الاصلاح الديني، وان ندرس التطورات العرقية واللغوية والسياسية التي وصلت إلى ذروتها في النهضة. كل هذا أثر في خشبة المسرح. ولكن كثرة أشكال الدراما الدينية، في التغير التدريجي من لاتينية الكهان إلى نصف دزينة من اللغات المحلية، وفي التغير المطرد من الهروب من العناصر الوعظية إلى العناصر المسلية والأدبية، سوف تجعلنا نضيع إن لم نركز اهتمامنا على ثلاثة أو أربعة أنماط مسرحية تبرز بروزاً واضحاً، فندرسها بعيداً عن مصادرها وعلاقتها بالتيارات الفوارة في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية.

أما البقية فنحتاج إلى أن نتذكر فقط أن المسرح في حالة تدفق وان مسرحية الآلام كمابرزت في ايطاليا سوف تختلف عن تلك التي ظهرت في باريس أو بال أو اوغسبرغ أو جنت اختلافاً في اللغة، في الأزمنة الأخيرة، وفي طرائق التعامل مع خشبة المسرح وفي اتساع الخلاص الدنيوي من سيطرة الكنيسة. وكذلك من فلورنسا إلى ابردين، ومن سيفيل إلى ريغا عاش العالم الأوروبي مع محاولة درامية منحدرة من مصدر واحد في المجاز. فليس دقيقاً قولنا انه في مكان واحد أفسحت الدراما الليتورجية الطريق لمسرحية المعجزات في زمن كذا وكذا، أو أخلت المسرحية الدينية المجال أمام مسرحية الفارس، فقد كانت كلها تمثل معاً بما لا يعد ولا يحصى من الظلال المختلفة في المواكب الطقسية والتابلوهات والمنظورات المسرحية... الخ. وحتى السلطات الكنيسة انقسمت أيضاً حول مسألة الرفض الكلي للدراما من الكنيسة. يمكن للمرء فقط أن يلاحظ باختصار أن القرن الرابع عشر شهد تغيراً من المذبح أو الرواق الكاتدرالي إلى خشبة مسرح السوق. من سيطرة الكاهن إلى سيطرة المدنيين.

احدى الصور المعاصرة القليلة لخشبة مسرح المعجزات صنعها جان فوكيه وهو رسام عاش من عام ١٤١٥ إلى عام ١٤٨٣. ومن الرسم الظاهر هنا، يرى القارئ ان خشبة مسرح القرن الخامس عشر كانت أقل اتقانا من تلك التي استخدمت في مسرحية آلام فالنسين بعد قرن من الزمن. فوهة الجحيم هي المنظر الوحيد المصور (أو المحفور). أما البقية فهناك صف من اكشاك الاضاءة المرتفعة والتي تمثل فيها مشاهد معينة، مرتبة حول خشبة مفتوحة، عليها يجري تمثيل مشهد الآن. والقصة هي قصة القديسة ابولونيا والمشهد هو المشهد النموذجي الحيوي عن التعذيب. كانت ابولونيا من أوائل الشهداء الذين كرزوا بالخلاص المسيحي في الاسكندرية فواجهت لذلك موتاً عنيفاً هو الموت حرقاً على يد الحاكم الطاغية- وهو والدها كما تقول بعض المراجع. والليجندة نموذج لمئات الليجندات التي قامت عليها مسرحيات المعجزات:

«واذ نمت العذراء وتفتحت كوردة في النعمة والجمال، لم تكف أمها عن ان تنقل إليها الظروف الغريبة لولادتها، وهكذا صارت مسيحية حقيقية... وهكذا عمدت وفجأة ظهر ملاك حاملاً ثوباً بياضه مدهش ورماه على العذراء قائلاً «هذه هي ابولونيا، خادمة المسيح، اذهبي الآن إلى الاسكندرية وكرزي بالايمان بالمسيح» وما ان سمعت هذا الصوت المقدس حتى أطاعت ووعظت الشعب بفصاحة أخاذة. وقد تحول الكثير إلى المسيحية، وآخرون راحوا يشكونها... فأمر الحاكم باحضارها حالاً حتى تخر وتعبد الوثن المنصوب في المدينة. عندئذ احضرت القديسة ابولونيا أمام الوثن فرسمت شارة الصليب، وأمرت الشيطان الذي يسكن داخل الوثن أن يرحل، فأطلق الشيطان صيحة عالية وكسر التمثال وهرب صارخاً: «العذراء المقدسة ابولونيا طردتني» ولما رأى الطاغية ذلك أمر بربطها إلى عمود وانتزعت كل أسنانها الجميلة، الواحدة بعد الأخرى، بزوج من البنسات، ثم أشعلت نار. وبما أنها وطيدة في ايمانها فقد أسلمت نفسها للنار وسلمت روحها لله، فحملتها الملائكة إلى السماء».



رسم توضيحي معاصر لمسرحية المعجزات في القرون الوسطى. مشهد في دراما تصف استشهاد القديسة ابولونيا. لاحظ خشبة كشك الاضاءة في الخلفية، مع شيء قليل من المحليات التصويرية.

(من رسم كوربو عن صورة دقيقة لجان فوكيه في كتاب «الأدب الفرنسي» لبول البرت)

في ليجندة كهذه تكون الصور الدرامية المؤثرة ضخمة جداً. فلا بد أن تكون القصة معروفة، وسوف يتشوقون إلى رؤية الحدث التالي بحدس من يشعر أنه يعود إلى مكان مألوف (وبالمناسبة فان الادهاش عنصر لا قيمة له في الدراما). الشخصيات الحيوية: العذراء الجميلة والطاغية، وقبل كل شيء الملائكة والشياطين المذهلون. إن الله نفسه سوف يظهر ويتلقى الشهيدة في الخاتمة. وكما نرى في الرسم الدقيق لفوكيه، فان مشهد التعذيب يمكن تنفيذه (بلغة المسرح الحديث) بضربة قاضية. هاهي العذابات وهاهي الأدوات وها هو الحادث الدرامي القديم وهو التعذيب بالوضع على النار لعذراء بريئة اتهمت بلا ذنب. بالنسبة لهذه النظارة فان التهمة تظهر واقعية فظة، ولكن المتفرجين سيتأثرون حتى الأعماق عندما تخرج الملائكة من خلف ستائر كشك الاضاءة الذي يمثل السماء، فيهبطون لينتقموا وليأخذوا العذراء الشهيدة إلى المجد، وعندها يسوق الشياطين، بعد صراع واقعي، معذبي الشهيد، إلى الجحيم ويرمونهم في نار التهلكة. انعم النظر جيداً وسوف ترى أحد العفاريت خلف رأس المعذب عند رأس ابولونيا، فقد كانوا يتجولون باستمرار، ينخسون الناس ويعرضون غرائبهم كلما سنحت الفرصة، وأحياناً يقومون بتهجماتهم خارج الخشبة، وفي قلب النظارة أحياناً.

من كتب نصوص تلك الدرامات؟ انه سؤال يجر كثيراً من الإجابات- لكنه ليس كبير الأهمية لان الحوار المكتوب نادراً ما يكون ذا قيمة أدبية كبرى، أو قيمة مسرحية سوى التأثير الميلودرامي. النص كتبه أصلاً كاهن أو راهب، وربما تكون هناك عشرات النسخ استخدمت في هذه المدينة أو تلك، وكل نسخة لها اختلافاتها، ولها تراكماتها التي تجمعها كلما ازدادت المسرحية تقدماً على الكنيسة، كما أن مجموعات جديدة من المخرجين والممثلين أضافوا قطعاً ليجعلوا الاداء أكثر شعبية. وقد نجد شبهاً لذلك اليوم في مسرحيات الآلام في التيرول والألب البافاري. وتقدم المدينة أو القرية مسرحية كتبها كاهن محلي، وأخرى تأخذ نصاً قديماً يحور كل عشر سنوات على يد مخرجين متعاقبين، ولكن في سلزاخ في سويسرا حيث ليس لديهم واحد عنده ميل للكتابة الأدبية، يستعملون نصاً مستعاراً

مع إذن من ممثلي ابراميرغو (مسرحية آلام المسيح المترجم). مثل هذا الشرح الذي نقدمه يغطي ولا شك ظاهرة الدراما الدينية في القرون الوسطى التي منها ظهرت أو استمرت هذه المسرحيات الآلامية الحديثة. لا شك أن بعض مسرحيات المعجزات الانكليزية كانت تكييفات وثيقة الصلة بالنصوص الفرنسية.

ماتزال هناك بضعة أسماء من المؤلفين المعروفين لدينا في هذه الأيام من أمثال الفرنسي جان بوال، الذي كتب قصة معجزة عن القديس نيكولاس كشخصية محورية، إلى أن اشتملت على معركة الصليبيين مع العرب، ومشهد بلاطي ومعربدين في خمارة ولصوص ومحادثات ورعة معتادة ومعجزات وأخيراً تسابيح، وروتينوف الذي حول إلى دراما قصة الكاهن الذي باع نفسه للشيطان، ثم ندم مخلصته شفاعة مريم العذراء، وهيلاريوس الذي قد يكون انكليزياً أكثر من أن يكون فرنسياً، والذي كتب (باللاتينية الممزوجة أحياناً بالفرنسية) ثلاث مسرحيات بقيت لنا وهي «معجزة القديس نيكولاس» و«قيامة أيعازر» و «دانيال».

من المسرحيات الفرنسية المأخوذة من الكتاب المقدس وهي مسرحيات أسرار أكثر منها مسرحيات معجزات، توجد ثلاث مجموعات أو حلقات تسترعي الانتباه على وجه الخصوص. الأولى تلك التي تعالج تاريخ العهد القديم المعروفة باسم «مسرحية الأسرار من العهد القديم». وبما أنها جمعت وطبعت عام ١٥٠٠ مع ٤٤٣٢٥ بيتاً، فان من المفروض أن هذا العمل يمثل جمعاً لكثير من المؤلفين. والثانية مجموعة مسرحيات أسرار العهد الجديد، وهناك عدة نسخ أفضلها نسخة ارنولد غريبان لكونها معروفة. وهي تقع في ٣٤٥٧٤ بيتاً، كتبت في منتصف القرون الخامس عشر. والمجوعة الثالثة عرفت باسم «اعمال الرسل» ومخطوط الـ ٦١٩٦٨ بيتاً تضم كثيراً من المعجزات التي أضيفت إليها ويقال إنها مثلت خلال كل أيام الآحاد لسبعة أشهر في باريس عام ١٥٤٥.



رسم جانتيل دافابريانو : التقديم إلى الهيكل . أوائل القرن الخامس عشر . الخلفيات المعمارية في الرسم لذلك العصر هي تماماً ما نجده في خلفيات المسرحيات الممثلة . (متحف اللوفرباريس) .

بعودتنا إلى ما افتتحنا به فصلنا وهو مسرحية آلام فالنسين، فاننا نبحث عملياً في الطريقة التي بها قدمت «الحلقة» هناك. فهنا على خشبة المسرح في احدى المرات (حرفياً تقريباً) كان يوجد معبد وقصر وبوابات مدينة وسرادقات وابراج وقبو وحقل مُسيَّج وبحر مع سفينة. . . الخ وكل ذلك مطوق بالسماء والجحيم. ومن الواضح أن أي مجال من الدراما يمكن أن يمثل بمثل هذا «التخطيط». وبشيء من اتساع الخيال فقط نجد أن المكان التمثيلي الرئيسي الحيادي، وهو المركز الأدنى لخشبة المسرح يصبح موحداً من «محطة» أو أخرى، باعتبار أن المداخل توضع من هناك، أو باعتبار أن الممثلين يميلون إلى الاتجاه نحو تلك المحطة كمركز اهتمام. في الصورة التي صممها الفنان هيوبرت كايلو لمخطوطة المسرحية، هناك مكانان فقط يشغلهما الممثلون: الجحيم بشياطينه وضحاياه والسماء مع الله الآب الذي تدعمه الفضائل الأربع (العدالة والعفة والشجاعة والحكمة- المترجم)

لم توضع جميع المحطات موضع الاستخدام في يوم واحد. فمسرحية الآلام هنا كانت تقدم على خمس وعشرين دفعة، والأداء المعتاد يشتمل على حادثتين أو ثلاث أو في فصلين أو ثلاثة، ولكن أحياناً حادثة واحدة وأحياناً أربع حادثات. وهكذا يشهد اليوم الأول تمثيل قصة والدي مريم، واليوم الرابع ميلاد يسوع وتقديس الرعاة له ومجيء الحكماء المجوس الثلاثة، واليوم العاشر توبة مريم المجدلية والموعظة على الجبل وفي اليوم الثامن عشر العشاء الأخير ومشهد البستان وهكذا.

ومن له حسّ بالقيم المسرحية سيلاحظ انه في التقسيم إلى مشاهد هناك بعض المحاولات للتأكيد على اتباع الكتاب الانجيليين: فالمادة الآن اعيدت صياغتها مع مراعاة القيم البشرية والمشهدية. وقد تطورت قصة المجدلية، ويخصص نصف يوم لقطع رأس يوحنا المعمدان، ويعتقد انها قصة سالومي، ويخصص أداء كامل للأرواح التي أقامها يسوع. مرة أخرى نلاحظ أهمية فوهة الجحيم على خشبة المسرح كدلالة على الميول الأبوغريفية، إذ أين في مسرحية الآلام يوجد هذا التأكيد على أفعال الشيطان؟ إن هذا ولا شك مستعاد من مسرحية المعجزات، حيث يذهب اعداء القديسين حتماً ومرئياً إلى الجحيم.



مشهد من حياة القديسة سيسيليا لرسام توسكاني مجهول من القرن الرابع عشر. يلاحظ شبهه بالمشهد المسرحي. (غاليري أوفيزي بفلورنسا في ايطاليا)

نص مسرحية آلام فانسين لا يشبه كما هو واضح أي نص آخر، ومع ذلك فإنه مستعار استعارة حرة من نسخ أقدم وعلى الأخص نسخة غريبان. فقد أضيفت افتتاحية خاصة وخاتمة في البداية والنهاية لكل قسم من الأقسام الخمسة والعشرين. والأبيات الافتتاحية (كمثال على شعر تلك الأيام) هي:

أيها السادة من فضلكم حافظوا على الصمت

ففي هذا اليوم سوف نقدم لكم

ولادة البتول

مريم التي تكرمونها

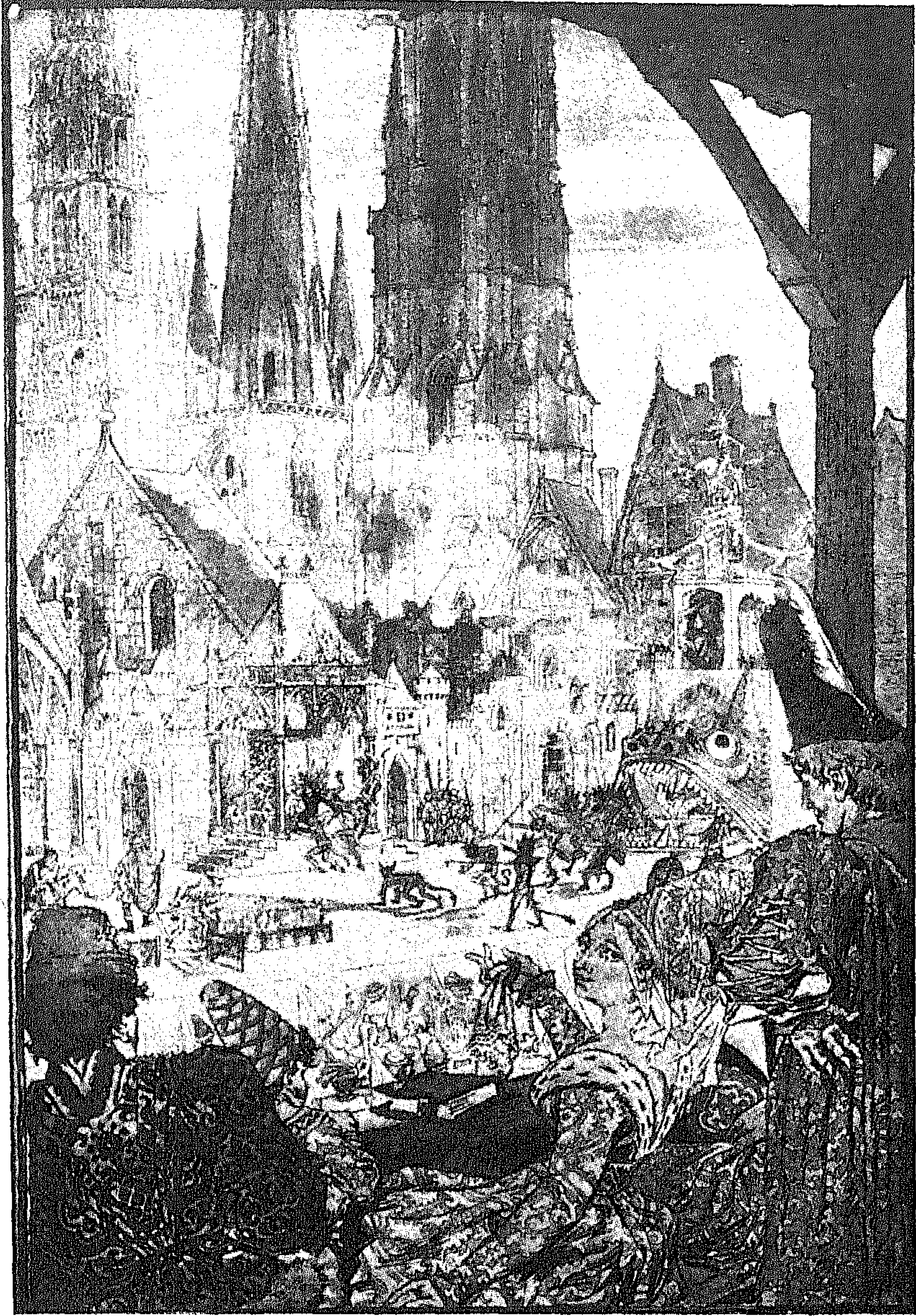
* * *

يخبرنا تقرير معاصر وعقود وحسابات مالية للانتاج، الشيء الكثير عن المنفذين وطرائق المسرحة. أولاً يجري تعيين ثلاثة عشر «مراقباً ومشرفاً» للقيام بالمهمة الأولية تقسم كما يلي: ثلاثة يقومون بتنظيم النص ويوزعون الأدوار، وواحد لبناء خشبة المسرح، آخر لتنظيم «التشخيص ومناظر المسرحية» والآخر للاهتمام بالموسيقى وآخر للاشراف على الآلية والمؤثرات. إلى جانب هؤلاء يوجد بين «المراقبين» ثمانية وثلاثون ممثلاً هاماً، كل واحد منهم يظهر في كثير من الخمسة والعشرين فصلاً، والأغلب أن يقوم بأدوار كثيرة، إلى جانب الكثير جداً من الممثلين الصغار ومنهم الأطفال الصغار «الذين يقومون بدور الملائكة». وتشير عقود الممثلين إلى ديسبلين صارم: فالتأخير عن التدريبات يعرض المتأخر لغرامة، والشرب أكثر من الحصة الرسمية أثناء التنفيذ محظور- وقبل هذا يمكن الحديث عن المخرجين. مالياً يمكن أن يختار الممثلون الكسب أو الخسارة مع المخرجين، أو يتلقون التشكرات فقط من قبل أصحاب العمل. (والحقيقة أنه كان ربحاً يقدر بـ١٢٣٠ ليرة). ويعمل الممثلون بمشقة حتى تحت الأخطار. وقد اوردت السجلات التاريخية أنه في ميتز عام ١٤٣٧ قطعت الحبال المربطة ليسوع المصلوب ويهوذا المشنوق في الوقت المناسب فنجا الممثلان من الموت.

كانت المقاعد تجهز لعدد معين من المتفرجين في مسرحية فالنسين، في سرادقات موقتة- ولكن من المشكوك فيه ما إذا كان المتفرج العادي في هذا الزمن يطلب أكثر من فرصة للوقوف حيث يتمكن من رؤية خشبة المسرح. وقد صنع غراسيه اعادة بناء متخيلة لـ «المسرح» والاخراج كما يظهران من لوج في الرواق المشاد خصيصاً للمتفرجين الهامين اجتماعياً. وسوف تلاحظ أنه زخرف قليلاً خشبة المسرح ومحطاتها كما رسمها كايلو.

وأعظم ما كان يؤثر في جمهور مسرحية فالنسين في تلك الأيام هو الأعاجيب الآلية التي كانت تقدم. وفي فصلنا التالي سنرى كيف كانت الحيل المسرحية من قبل في القرن السادس عشر يجري الاهتمام بها كثيراً في عروض الأقنعة في البلاطات الايطالية، ولكننا هنا نقابل لأول مرة وصفاً معاصراً للمؤثرات المشهدية الآلية. فهناك تقرير لهنري دوتريمان (ورد في كتاب جانفيل القيم «تاريخ المسرح في فرنسا: الاسرار» يتضمن إشارة إلى الأشياء الغريبة والعجيبة«التي تشاهد كل يوم» أسرار السماء والجحيم جمعت معاً جمعاً محيراً بحيث أن الجمهور يؤمن بها كمعجزات «فالناس تظهر وتختفي ظهور واختفاء سحريين ولوسيفر ينهض من الجحيم ولا أحد يعرف كيف يحمل على ظهر تنين» وكان الماء يتغير إلى خمرة بطريقة تتجاوز المألوف، بحيث أن «أكثر من مئة متفرج راغب أن يذوق هذه الخمرة» وتتكاثر خمسة الأرغفة والسمكتان حتى أن ألفا من الناس شاركوا في القضم منها، والشيطان يغير شكله والرعد وانفلاق الصخر كانت عجائب جديدة. فيما يتعلق بالجحيم والمطهر كان هناك لهب وقدر من الزيت المغلي ومدفع وعجلات تدور تربط الخطاة إليها (كل ذلك يشاهد في المشهد). وفي حالات كثيرة أخرى كانت فوهة الجحيم مبنية بحيث ينفتح الفكان المخيفان وينغلقان واقعياً، ويمكن استنتاج الكثير حول هذه الخشبة، خشبة مسرحية فالنسين.

هيوبرت كايلو زيّن مخطوطة النص مع ستة وعشرين منظراً آخر من مشاهد المسرحية. ولكنه اطلق العنان لخياله، فالخلفيات والتجميعات تعكس ولاشك مقاصد المخرجين على الأقل، ولكن هناك أشكالاً تظهر في مجالات واسعة،



مسرحية آلام فالنسين عام ١٥٤٧ في العرض . أعاد بناء المشهد حديثاً غراسيه اعتماداً على مشهد معاصر رسمه كايلو مبرزاً استخدام «خشبة المشهد المتزامن» .

وسمات أخرى من المستحيل انجازها على خشبة المسرح. وقد تستخدم «مفاهيم الرسام» لتذكرنا أن فن الرسم في العصور الوسطى مليء بتشخيصات تلك الأمكنة وهاتيك الأحداث التي كانت شائعة على خشبات مسرح الآلام، حتى أن المرء غالباً ما يحاول التفكير أن هذه الصورة أوتلك لا بد أن تكون صممت مباشرة من التشخيص الدرامي. والحقيقة أن الكتب التي تعالج مسرح العصور الوسطى ملأى بهذه الصور الايضاحية. وقد كانت وسيلة محببة للرسامين والنحاتين أن ينفذوا مؤلفات كثيرة بعشرات المشاهد التي تظهر جنباً إلى جنب داخل اطار واحد- وهناك تواز كامل لمسرح المحطة. ولكن من الحكمة أن نستنتج أن التأثير كان أقرب أن يحدث الطريقة الأخرى، فيتعلم رواد المسرح من الفنانين أكثر مما يصور الفنانون الاخراج المسرحي. أحياناً تجد فوهة الجحيم كأنها رسم تشخيصي لمدخل إلى ممالك الشيطان في الرسومات والمنحوتات والمحفورات الخشبية والمنسوجات والمجصصات والمطرزات.. الخ.

من الواضح الآن أنه في مسرحيات الآلام المتأخرة يوجد شيء من النبل القديم قد خرج من الدراما الدينية وأن بعض السمات الرخيصة قد تغلغلت فيها. فالتأثيرات العجائية لا تفعل إلا القليل مع نظافة الروح الأساسية التي ألهمت المسرح. لقد بولغ فيها، انها ولا شك تعتم على شيء من العناصر الفضلى التي تبقى من أيام مسرحيات الأسرار الأكثر بساطة. لقد وصلت الدراما مرة ثانية إلى فترة انتقالية. وفي غضون قرن سوف تظهر تراجيديات كورنيل وتحظى بالدخول في مسارح باريس التي يحميها البلاط رسمياً. فمسرحية الآلام في المدينة الكبيرة يسمح بها فقط لأخوية الآلام، وهي جمعية من الممثلين التجار السابقين على الفرق المحترفة. هذه المجموعات من الممثلين الهواة غير المرتبطة بالكنيسة- ربما من الأفضل وصفهم بـ«الاخويات الأدبية» -تمسكت بعبادة مريم العذراء التي احتضنتها منذ زمن طويل الكنيسة الكاثوليكية وأحياناً احتضنتها درامياً. لكن الخلافات الدنيوية لقصص مريم العذراء تخللت الرومانسة البعيدة عن الزنى. وقد ظهرت مريم العذراء مزدانة أكثر من أم الله التي لايمكن وصفها، أو بالأحرى ظهرت

باعتبارها الأحب إلى بني البشر، كملكة جمال، كربة موسيقى. فقد كانت على مسارح تلك الأيام فعلاً الآلة الالهية، والأغلب أن تنتشل الخاطئ من النار، كما تنتشل المؤمن الحقيقي بمجرد أن يخاطبها بشعر مفعم بالزخرف. وحلقة معجزات نوتردام هي حلقة هامة في الأدب الدرامي للعصور الوسطى مثلما هي هامة تماماً الحلقات الثلاث لمسرحية الأسرار التي أشرنا اليها.

وكان يوجد في باريس والمدن الكبرى الأخرى أيضاً منظمات تتبنى الفارس من النقطة التي تركتها احتفالات الحمقى (ان لم تكن في الحقيقة تخلت مباشرة عن الدوافع نحو الدراما الهجائية والكوميديا). بعض الأخويات من كتاب المحاكم والمجموعات المدنية الأخرى- المعروفة في ذلك الوقت باسم جمعيات الفرح- أخرجت فارسات لا موضوع لها إلا التسلية والهجاء. وأحياناً كانت هذه الدراما الهجائية تستهدف الكنيسة بمرارة ولكنها أيضاً كانت تنتقد بقسوة أولئك الذين يستسلمون للغرور والحماقة في أي درب من دروب الحياة. لقد كانت الشكل المبكر المتضمن للكوميديا الهجائية الفرنسية المتأخرة- وقد ازدهر ذلك ازدهاراً رفيعاً عندما اجتمعت الكوميديا الفرنسية المبتذلة والكوميديا ديلارتي الايطالية ليخصبا عبقرية موليير.

وفي الحقيقة ما كان بيد الحمقى والحمير غير التحامق- وقد استمر اسم سوتي (هذه الكلمة تعني الحمقى - المترجم)- فاتخذ شكلاً في القرن الخامس عشر، تحت مؤثرات أدبية، جعله يقترب بعض الشيء من الكوميديا الحقيقية. وفي بواكير ١٤٧٠ تظهر «المستر بيير باثيلين» القطعة الخالدة للكوميديا/ الفارس في العصور الوسطى. لقد أهتمت بتقديم الموضوع الموثوق عن محام داهية متفوق، عن الخادع المخدوع. فباثيلين حتى يتغلب بالدهاء على تاجر الأجواخ يتعهد بالدفاع عن راع يتهمه تاجر الأجواخ بسرقة أغنامه. يعلم اللص أن يجيب بكلمة «واه» على أي سؤال تطرحه عليه المحكمة، وبهذه الطريقة يندحر تاجر الأجواخ، ذلك أنه لم يتقن الدفاع عن قضيته فيخرج والمحكمة تؤنبه وتقر أن الراعي معتوه، ولكن عندما يطالب باثيلين الراعي بالأجرة المتفق عليها، يستمر في الأجابة «واه» وينجح في تمسكه بالجواب. ونحن مدينون لمشهد المحكمة هنا ولاضطراب تاجر الأجواخ في تحذيرنا قائلين «تمسك بخرافك».

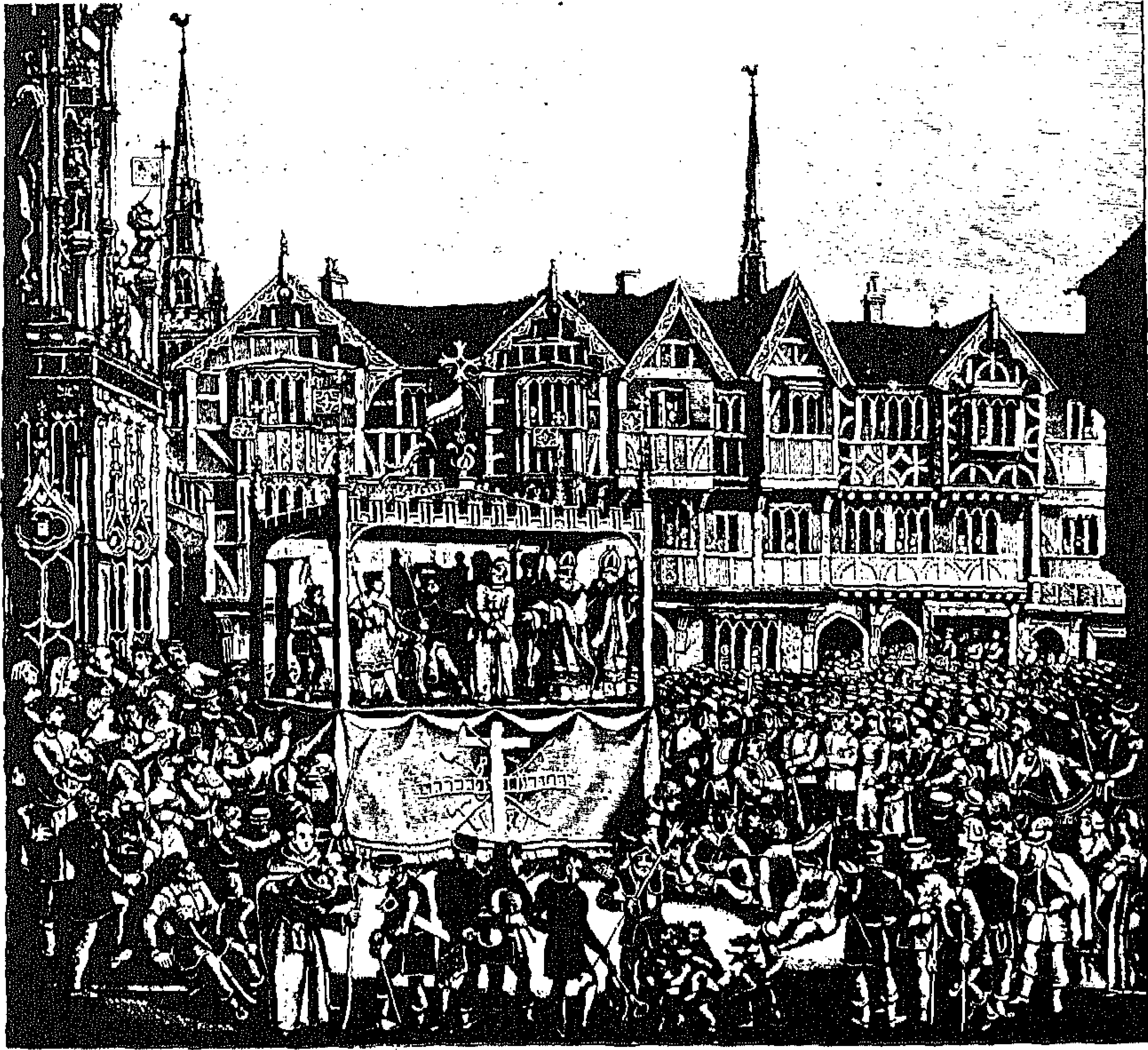


مثال من رسم مشاهد متعددة، تمثل مختلف المحليات في زمن المشاهد المسرحية المتزامنة.
مدرسة بيزا (تصوير بروغي).



المسيح في الليمبو: تفصيل من رسم دوشيو. فوهة الجحيم كانت «سمة» شعبية في خلفيات الرسوم، كما
كان على خشبة المسرحيات الدينية (معرض دومو).

ويمكن للمرء أن يتابع خطاً معيناً بسهولة في تطور الكوميديا الفرنسية من أول مؤلف مشهور هوآدم دي لاهال، من القرن الثالث عشر، وخلال الحمقى الأوائل، وعبر المؤلف المجهول لمسرحية «بيير باثيلين» إلى غرنغوار، أشهر كاتب لهجائيات الفارس السياسية في أوائل القرن السادس عشر. لقد كتب مسرحية سماها «أمير الحمقى» قدم فيها الكنيسة (كمجرد حمقاء) والبابا والملك والناس العاديين- والحقيقة أنها هجوم على البابا. لكن معالجة ذلك يعود إلى فصل آخر عندما توطدت المسرحية الأدبية ودار التمثيل التي استمرت قوية في المجتمع ثانية. وزيادة على النقطة التي نعرفها هنا أن الفارسات- وغالباً ما كانت أحداثاً ضخمة- تمثل برفقة مسرحيات الاسرار، فالمقدس والدنيوي على مصطبة واحدة، والعقل الوسطوي يبتهج بالنوعين معاً.



مشهد على خشبة مسرح عربة في مسرحية أسرار عرباتية انكليزية. (من أوائل القرن التاسع عشر، حفر دافيد جي في كتاب توماس شارب «أطروحة عن المواكب أو الأسرار الدرامية التي عرضت قديماً في كوفنتري»)

ما كان في الجزر البريطانية في أوائل تاريخ الدراما الدينية كان شبيهاً جداً بما كان في فرنسا من البدايات الليتورجية إلى مسرحية الأسرار ومسرحية المعجزات. إلا أن الحلقات الأخيرة للمسرحيات التي قدمتها النقابات المهنية «مُسرحت» بطرائق ذات اهتمام خاص. طبعاً هناك تغير تدريجي من لاتينية خدمة الصلاة الكنسية إلى اللغة المحلية ومن سيطرة الكهنة إلى الأخراج المستقل تحت أشراف النقابات. ومن القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر انتشرت المسرحيات، وهناك سجلات لها موجودة في أكثر من مئة مدينة. وفي الفترة الأخيرة لم تعد العروض في الكنائس ولا حتى بالقرب منها- ونتيجة البحث عن «مسرح» مناسب ظهر نظام العرض العرباتي الذي هو حصراً نظام انكليزي من العصور الوسطى: العروض على خشبة مسرح عرباتية. انه نظام حافظ جيداً على الطريقة التصويرية، دونما ضرورة لبناء مشاهد «متزامنة» على طول الخشبة. جمهورأكبر يمكنه مشاهدة المسرحية باعتبار ان كل عربة ممسرحة بحادث مسرحيتها تظهر في عدة أماكن في المدينة بنجاح، أمام مجموعات مختلفة من المتفرجين- طبعاً دائماً تقف أمام شبابيك من يدفع أموالاً أكثر. ولكن لندع مُشاهداً في مسرحيات شستر، وهو كبير الأساقفة في روجر يكتب لنا في عام ١٥٩٤ أو ١٥٩٥ واصفاً النظام (ولكنا سننقل كلامه بالنطق الحديث):

«كل فرقة ولها موكبها، وكانت العربة مصطبة عالية بغرفتين، عليا ودنيا، على أربع عجلات.

في الدنيا يهيئون أنفسهم وفي الغرفة العليا يمثلون، لأنها مفتوحة تماماً من القمة، وكل المتفرجين يمكن أن يسمعوهم ويروهم. والمكان الذي يمثلون فيه هو كل شارع. يبدو أنه أولاً عند بوابات الدير، وعندما ينتهي الموكب من التمثيل تنتقل العربة إلى المفرق العالي أمام المحافظ، وهكذا في كل شارع، وبذا يكون لهم شارع عرض أمامهم في وقت من الأوقات إلى أن تقوم جميع المواكب بالتمثيل في اليوم

المحدد لها، وعندما كان الموكب يوشك على النهاية ينادون من شارع إلى شارع بحيث يمكن أن يأتوا إلى المكان قبل البدء، فكل الشوارع لها مواكبها أمامها تمثل معاً في وقت واحد، ليرى الناس أي المسرحيات تستحق المشاهدة، وكذلك مصاطب وخشبات مسرح تصنع في الشوارع في تلك الأماكن التي يقررون فيها قيام مواكبهم بالتمثيل».



في بعض العروض هناك مشاهد تقتضي اثنتين من العربات الموكبية تظهران معاً، وفي الوقت المناسب ينزل الممثلون من العربات- «هيرود سوف يحمى غضبه وفي الشارع أيضاً». والخيالة يأخذون أدوارهم أيضاً إلى جانب العربات وليس فوقها. أما الباقي فعلى القارئ أن يستخدم تصوره الذهني عن الاخراج بدراسة ما حفره دافيد جي (وان كان بعد ذلك بعدة قرون) والصورة موجودة هنا في هذا الفصل.

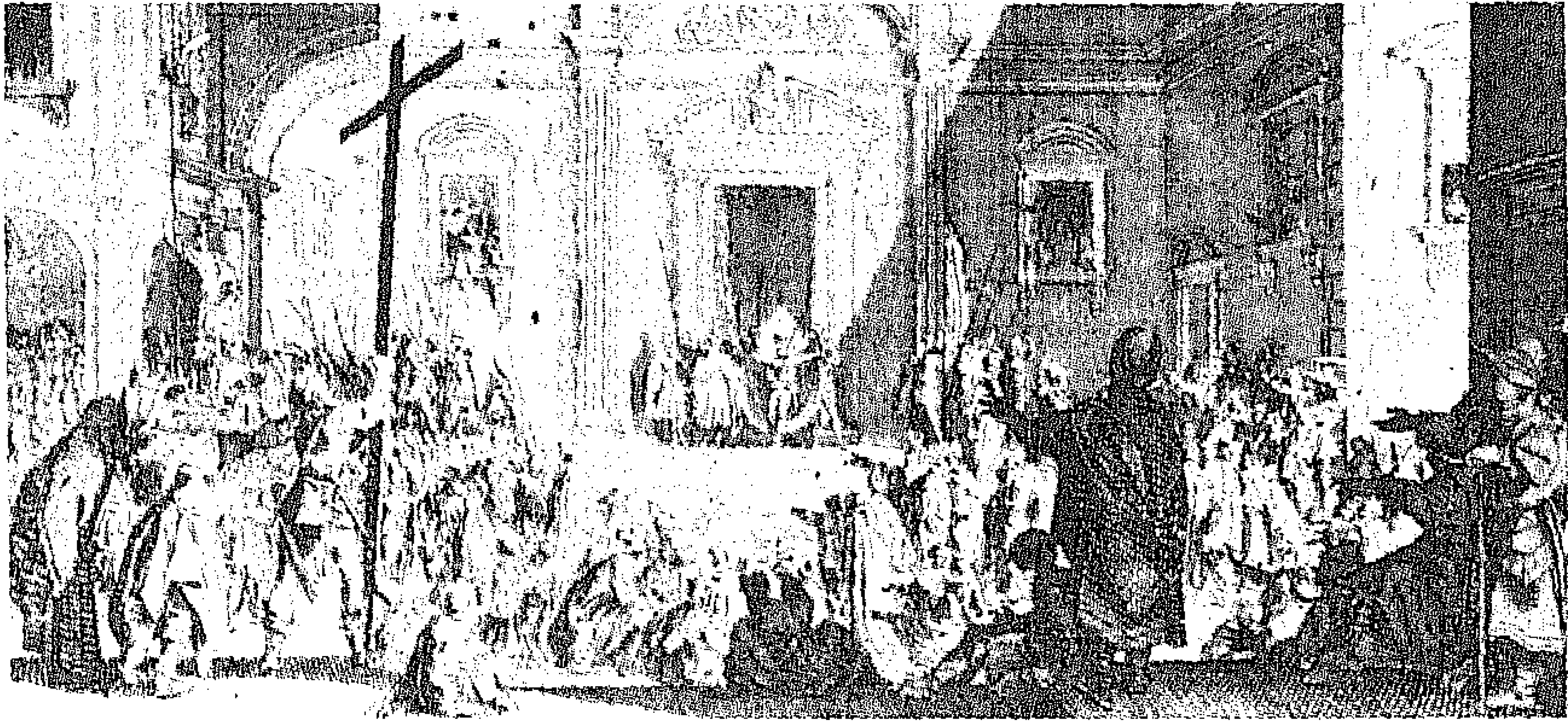
كل نقابة حرفية تتعهد بتقديم فصل أو حادث تمتلك عربته الموكبية الخاصة به، ويمكن أن نتقرى في هذا الظرف روعة الملابس وترتيب المؤثرات المسرحية. لأن كل نقابة كانت تتنافس مع النقابات الأخرى لتقديم فصلها على أتم تأثير وجاذبية. والملابس تصل إلى حد العرض الملكي أحياناً، وهناك بعض التقاليد الملحوظة كاللباس العربي لهيرود ورؤوس الحيوانات للأبالسة والشخصيات المقدسة تظهر بشعرها ولحاها الذهبية والملائكة بأجنحتها... الخ ويحتفظون بالعربات والملابس من سنة إلى سنة، ولاشك أنها كانت تعد بين العرض في «عيد الجسد» والعرض التالي. وكانت النفقات تغطى بتقسيمها على أعضاء النقابة لقاء «فضية الموكب» وعن طريق اسهامات المواطنين. وأحياناً تبدأ العروض باكراً في الساعة الخامسة صباحاً ليكون لديهم الوقت الضروري الكافي- وهذا يذكرنا بالعروض اليونانية التي تبدأ في مطلع الفجر.



حفر على الخشب للوكاس كراناش يبين «مشهد السخر من المسيح» لاحظ خشبة المسرح وذلك القسم من الجماهير الذي في البلكون.

المخطوطات الباقية من المسرحيات النقابية وهي أربع مخطوطات مكتملات- حلقات شستر ويورك ووكفيلد (تاونلي) وكوفنتري- وتشير إلى أنها كانت تعار من مدينة إلى مدينة وكان التعديل غير قليل من الأصول الفرنسية. والمعروف أيضاً أن كل مدينة قد تجري تغييرات على النص من عام إلى عام، وأحياناً يربط حادثان معاً ويقدمان، وفي أحيان أخرى قد يقسم الفصل لافساح المجال أمام مساهمات نقابات أخرى. والحلقات الانكليزية موسعة أكثر من الفرنسية حتى أنها تعطي كامل المسافة من التكوين إلى يوم القيامة. ومن الواضح أن الاهتمام كان يوجه إلى توزيع الفصول بين النقابات: فنقابة صانعي السفن يأخذون حادث بناء الفلك، ونقابة الحلاقين تأخذ حادث معمودية يسوع والخمارون يختصون بحادث تحويل الماء إلى خمرة، والخبازون يختصون بحادث العشاء الأخير وهكذا. وكان من المستحيل أن تكون هناك دقة كبيرة عبر كل هذه اللائحة من الأحداث: فمن بين الثمانية والأربعين مشهداً كما نظمت في عرض يورك عام ١٤١٥ يمكن أن يلاحظ المرء

كنموذج للتخليات عن الدقة، ان الدباغين كان يوكل إليهم تقديم «الله الآب الجبار خالق السموات والملائكة ورؤساء الملائكة ولوسيفر والملائكة الذين سقطوا معه إلى الجحيم» ويكلف صناع الملابس المحبوكة أن يقدموا «موسى يرفع الأفعوان في البرية والملك فرعون، اليهود الثمانية الجوالين والآملين» وأما السمكريون وأمثالهم فيقدمون «يسوع والرسولين والمرأة التي زنت واليهود الأربعة الذين اتهموها» ويجتمع السراجون والزجاجون معاً لتقديم «يسوع يهدئ الجحيم والأرواح الاثنتي عشرة والصالحات الست والطالحات الست. . .



أداء في رواق كنيسة- حفر جاك كالور من أوائل القرن السابع عشر.

من تمثيل أعضاء النقابة قد نستنتج عفوية حقيقية وإخلاصاً عميقاً. لقد سخر شكسبير كثيراً من تمثيل الهواة الريفيين في «حلم ليلة صيف». وبدلاً من رؤية السخف والفجاجة في التمثيل هنا فاننا نحكم بأنفسنا أفضل من مشاهدة عروض الممثلين الفلاحين في هذه الأيام لمسرحية الآلام والدراما الشعبية والأبراميرغو مشهورة عالمياً بعروضها، وهناك حتى تشابه أقرب في العروض في القرى النائية أمثال تيرسي وايرل- حيث الفلاحون والحطابون وصغار التجار يمثلون مسرحية الآلام بغياب مطلق للوعي الذاتي، وعن كل قناعة وكياسة. البساطة والصدق والطبيعية موجودة في تمثيل الهواة، حيث الأداء يزيده الممثل حيوية روحية وغالباً ما يرفعه هذا الأداء إلى الإقليم الذي لا يدخله الممثل المحترف إلا بعد انصرام حياته في التدريب والتجربة.

لكن لم يكن كل شيء صادقاً ومحترماً في عروض مسرحية المعجزات (مصطلح «معجزة» في انكلترا شاع استخدامه ليشمل كلاً من المسرحيات التي تعالج ليجندات القديسين و«اسرار» قصة الكتاب المقدس) مشاهد فارسية بذيئة مضحكة وأحياناً لا تهتم كثيراً بنوع الفكاهة، يقحمونها بطريقة من الأداء الساخر. وفي اختيارنا مقتطفين من مسرحية الأسرار يمثلان ذلك، من الأفضل أن يكون أحدهما ملامساً للكوميديا. ففي حادث «طوفان نوح» من مسرحيات شستر، يكمل نوح الفلك ويدعو زوجته أن تصعد على ظهر السفينة:

أيتها الزوجة، في هذه السفينة سوف نقيم:

أولادي وأنت، وسوف اقلع معكم.

زوجة نوح

أقسم لن أفعل فحيث كنت أنا أعيش كنت أنت تنام

وقد ولى عنك جميع أصدقائك

أنا لن أفعل ما تأمر به.

نوح

أيتها الزوجة الطيبة أفعلي الآن ما آمرك به

زوجة نوح

حتى لو كنت المسيح فأنا أرى أكثر منك

مع أنك تقف طيلة اليوم وتحملق.

نوح

يا الهي كم هؤلاء النسوة سيئات الطبع

لم يعد هناك وديع، سأجرؤ على القول

إن كل هذا أراه اليوم

واراك تتألمين.

فيا زوجتي الطيبة. احملي كل ما تريدين

وكل ما ترغبين في هذا المكان هنا

وكل ذلك ستكونين سيدة عليه

وهكذا أنت، وحق القديس يوحنا

(يعملون زمناً في الفلك حتى ينتهي فيصعد الجميع باستثناء الزوجة. انها ترفض أن تصعد ما لم تأخذ صاحبتها معها)

زوجة نوح

وحق المسيح إن من أحبهن هنا.

ولكنك أنت تتركهن فخذهن معك

وهن سيخدمنك حيث تريد

وأبحث لنفسك عن زوجة جديدة منهن

نوح

سام، يابني، ان أمك تهذي وأنا لا أعرف لها شبيهاً.

سام

أيها الأب سأفتش عنها، سأحاول من

دون أي فشل

يافث

أيتها الأم نضرع إليك جميعاً

اننا نحن هنا، نحن أولادك

ادخلي إلى السفينة خوفاً من الطقس

من أجل المحبة التي تكنينها لهذا الرجل

زوجة نوح

لن أفعل ولو تعالى صياحكم

إلا إذا صعدت صاحباتي معي جميعاً.

سام

إني أدعوك يا أمي باسم الايمان

أن تأتي اردت أم لم تريدي

نوح

مرحباً بزوجتي في هذا القارب

زوجة نوح

خذ هذه اللكمة على أنفك

نوح

ماألطف هذه اللكمة ها- ها

وللحصول على مثال من أكثر الأقسام الجادة للحلقات، خارج مسرحية الآلام التي تتبع بدقة الأصل الذي ورد في الكتاب المقدس، يمكن للمرء ان يقرأ «ابراهيم واسحق» وهي مسرحية في مخطوطة برومي، أو مثيلتها «تضحية اسحق» في مجموعة شستر. وفي مقطع من المسرحية الأخيرة يشعر المرء بأنفاس التراجيديا الانسانية تدخل ثانية في كتابة الدراما، من دون أن تخلو من الحنان البشري اللطيف. كان الله قد أمر ابراهيم أن يخرج إلى التلة ويضحي باسحق:

اسحق

أيها الأب أخبرني وإلا فسأذهب،

هل سيحيقني الأذى أم لا؟

ابراهيم

آه أيها الرب العزيز إن ابني ينوح
وذلك يحطم قلبي نتفاً نتفاً

اسحق

أيها الأب أخبرني ما خطب قضيتنا هذه
لماذا أنت تسير وتمتشق سيفك
وتأخذني عارياً إلى هذا المكان
ان هذا ليصيبني بالدهشة .

ابراهيم

اسحق يا بني اطمئن ارجوك
انك تهشم قلبي حتى تجعله ثلاثة

اسحق

ارجوك يا ابي لا تخف شيئاً عني
بل أخبرني بماذا تفكر .

ابراهيم

اسحق يا اسحق علي أن أقتلك

اسحق

أواه يا أبي ، هل هذه ارادتك
أنا ابنك تأتي لتريق دمي
على هذه التلال العالية؟
إن كنت خالفتك وخرقت أي أمر لك

فبقضيب تستطيع أن تضربني
فنح هذا السيف جانباً، وستنحيه
لأني لست إلا ابنك.

ابراهيم

آه يا بني العزيز، اني لآسف
ان أفعل بك هذا الفعل العظيم:
لقد أمرني الله أن أفعل هذا وسأفعل
فأعماله مليئة حكمة لا نعرفها

اسحق

لو أن الله جعل أمي معي هنا
لكانت جثت على ركبيتها
فصل أنت أيها الأب ان كنت قادراً
من أجل أنقاذ حياتي

ابراهيم

يا لك من مخلوق أنيس ولكني سأقتلك
فلا أعصى ربي، فهذا هو الكفر ذاته
فلن استطيع أن أعمل عكس ارادته

. . . .

ابراهيم

أيها الرب سوف أنفذ العمل الذي تريد
هذا الفتى البريء الذي يضطجع راكداً هنا

كيف لي أن أقدم على قتله

بأي طريقة وطريقة

اسحق

الرحمة يا أبي لماذا تتردد هكذا؟

اقطع رأسي ودعني أستريح

أرجوك، حررني من نواحي

لأني الآن أزمعت أن أرحل.

ابراهيم

أواه يا بني إن قلبي ليتحطم ثلاثة

وأنا اسمعك تتحدث إلي بهذه الكلمات.

فيا يسوع اسبغ علي رحمتك

أنا الذي فقدت عقلي.

اسحق

أرى الآن يا أبي اني سوف أموت

أيها الله الجبار جل جلاله

إليك أرفع روحي

فيا سيدي كن رؤوفاً بي

(هنا نترك ابراهيم يأخذ ابنه اسحق ويربطه إلى المذبح، ونتركه ينشد أنشودة مع أنه سوف يقطع رأسه بسيفه، ثم نترك ملاكاً يأتي ويأخذ السيف من طرفه الأخير ويرميه...)

* * *

بينما كانت هذه الملاحظة الانسانية تزحف إلى مسرحية المعجزات- مثل متفرجي المسرح الاليزابيثيين- كان هناك نوع مختلف اختلافاً جذرياً يتطور في المسرحية «الأخلاقية». وقد ازدهر الشكل كاملاً في انكلترا، وأعظم مثال من الأمثلة يرجع تاريخه إلى عهد مبكر ١٤٠٥: مسرحية «قلعة الملاحقة». في ميدان الدراما تتطابق المسرحية الأخلاقية مع المجاز في الأدب الشعري. فالأشخاص عبارة عن تشخيصات، الموضوع أو الصراع- وقلما يكون درامياً حقيقياً- يدور بين الخير والشر في انسان ما، أو بين الخير والشر في الانسان عموماً. والأمثلة الباقية لدينا عدا واحد، تهمنا أقل من مسرحية المعجزات، لأنها كلها بليدة بلادة لا تحتمل. فإن لم تكن فعلاً من أجل ابراز شخصيتين من الدراما الأكثر قدماً، الشيطان والخطيئة، فاننا نجد أن الأخلاقيات فيها لا تحتمل أبداً.

هاتان الشخصيتان، مثل فريق فودفيل وقد دخل في ريفو حديثة، فالخطيئة (بحرف كبير أي انها شخصية مسرحية -المترجم) تتغالظ على الشيطان (بحرف كبير أيضاً- المترجم) فتطفو الحركة البطيئة للحدث، وتذهب اللعنة عن كآبة التجريدات التي تستخدم كشخصيات درامية. طبعاً ستهلل طبيعتنا عندما تنتصر الفضيلة، عندما الحكمة والرزانة والعفة والطاعة تدفع البشر إلى جانبها، وبالتالي فاننا نبتهج عندما الحماقة والجشع والكبرياء والشهوانية والبخل تسقط وتنهار. لكن الشخصيات ليست كلها مجردة: هناك العادات السيئة والخيال والبشرية والمشورة الخيرة والحظ العاثر والنهاية السيئة والمغص والاستسقاء وقرص الدواء، وحتى الغداء والعشاء والحفلة (بحرف كبير أي أسماء شخصيات مسرحية- المترجم). فهنا في الحقيقة ظلال تدفعنا وراء فكرة الشخصية الانسانية التي تقف إلى جانب النفاق أو الانتفاج أو الاشاعة- انها بدايات حقيقية للكوميديا الهجائية أو الكوميديا الشخصية.

«كل ابن أنثى» EVERYMAN هي المسرحية الوحيدة المستثناة، التي تجعل كل القراء يتوقفون عندما يكونون على وشك اليأس من المسرحيات الأخلاقية باعتبارها ليست أكثر من حب الاطلاع على الأنواع. فهنا تتوازن الأخلاقية

والتعليمية عن طريق مفاهيم انسانية حقيقية عن الصداقة وأفعال الخير والموت وأمثال ذلك من الشخصيات المماثلة، ويشعر المرء بالاندفاع الدرامي الحقيقي في النضال من أجل روح «كل ابن انثى» وقد كانت هذه المسرحية من بين كل أنواعها محببة بصورة واضحة أيضاً في القرن السادس عشر إذ كانت هناك عدة نسخ طبعت طبعة مبكرة، وهناك ترجمة لها بالهولندية (أو كما يعتقد بعضهم هناك الأصل الألماني الذي منه أخذت النسخة الانكليزية). لقد حققت المسرحية شهرة جديدة في أيامنا من خلال احيائها بالانكليزية والألمانية، وفي سالزبرغ كان عرض مسرحية جيدرمان أمام الكاتدرائية أفضل ما جذب الأنظار في المهرجانات الدرامية السنوية- مع أن ماكس رينهارت استخدم نسخة روكوكية نوعاً ما، ففقدت بعضاً من سذاجة العصور الوسطى، بينما استعاد جذب الأنظار الإكثار من مؤثرات الخلفية الكاتدرائية والموسيقى الكنسية والتمثيل البسيط خارج خشبة المسرح.

وكما في فرنسا، فان من المستحيل أن نفصل بدايات الدراما الدنيوية الانكليزية عن تجليات الدراما الدينية المتأخرة. فاحتفال الحمقى الفرنسي كان له مثيله في معربدي صبيان الجوقة الانكليزية: فهناك تشخيص للاحتفال والسخرية من الخدمة الصلاتية الكنسية والمواكب وعيد الرب، الذي صار يعرف هنا باسم «المطران الصبي». ويمكن أن نتحرى التطور من المعربدين الصبيان إلى النشاط الدرامي الدنيوي. تطورات أخرى دخلت من تسليات البلاط، وليست منفصلة عن المنسترالبين وعن العادات الشعبية- وعلى الأخص تلك التي بلغت الذروة في رقصة السيف والمسرحيات التنكرية.

عندما تطور مهرجان تجديد الحياة في الأرض، في نهاية السنة، إلى شكل كامل، مع بعض الرقصات المعترف بها ومع تسمية المشاركين (الدكتور الذي يعيد الحياة كان شخصية نظامية) وصل إلى درجة الدراما، وقد انتشرت هذه الدراما انتشاراً واسعاً عن طريق عروضها الشعبية في بيوت النبلاء وفي البلاطات- حيث البدايات المنسترالية والمسرحيات «التنكرية» والأقنعة الجديدة الطراز في النهضة-

المستوردة من ايطاليا، أصبحت مختلطة اختلاطاً لا يمكن فصله. وحتى مسرحية القناع البلاطية كانت لها سوابق محلية في «ركوب الخيل» و «المداخل» الملكية والمواكب المدنية.



فارس فرنسية من العصور الوسطى المتأخرة
(من طباعة قديمة أعادها بول البرت في كتابه «الادب الفرنسي»)

وكلمة «الفاصل» الشائعة الاستخدام لتدل على الكوميديا التي أعقبت المسرحيات الاخلاقية وقبل الكوميديا الانكليزية الحقيقية، هي كلمة غامضة غموضاً شديداً يدفع إلى اليأس- لقد ضاعت تقريباً في التشويش الذي حصل من نزاع الباحثين حول أصلها وتطبيقها. لقد استخدمت لتصف التسليات البلاطية الباكرة- كفاصل موسيقي ودرامي أو ربما باليه، في حفلة من الحفلات- ولتصف نوعاً معيناً من المسرحية الأخلاقية، والسكتشات الفارسية الأولى التي اعقبت مسرحيات المعجزات. وفي الدلالة الأخيرة تبدو مسرحية «الفاصل» عاملاً انتقالياً رئيسياً بين الحادث المضحك لمحاولة نوح اصعاد زوجته إلى ظهر الفلك،

وكوميديات الاسلاف المباشرين لشكسبير - على سبيل المثال. إن «فارسات» جون هيوود تسمى فواصل. انها المجموعة الأولى من كل المسرحيات الدنيوية بالانكليزية. فقد ابتعدت هذه الفارسات عن الغرض الأخلاقي وعن أي ارتباط بتاريخ الكتاب المقدس أو ليجندات القديسين. انها ليست مشهورة لا لتشخيصها ولا لحيويتها، ولكن الدراما مع هيوود عادت إلى الاهتمام بالكائنات البشرية مع قيم تسلية غير خافية. ان الطريق بات ممهداً لدخول روح النهضة إلى المسرح الانكليزي.



مسرحية دينية مع مشاهد مثلت على مسارح محطة منفصلة في ميدان كوبنهاغن ١٦٣٤ هنا أيضاً فوهة الجحيم هي السمة الأبرز. (رسم وارن تشيني عن مطبوعة قديمة).

طبعاً لم تمت الدراما الدينية مباشرة. فحلقات المسرحيات العجائية قدمت في عصر متأخر يطال حكم اليزابيث. لكن كانت الشخصيات التاريخية سابقاً في المسرحيات الأخلاقية تظهر ملامح تنبئ بالمسرحيات التاريخية القادمة. لكن في خاتمة فصلنا عن العصور الوسطى من المفيد جداً أن نلقي نظرة على الأقطار التي لم نجدو قتاً لاكتشافها. فالأمم المتحدثة عملياً بالالمانية إذ قدمت ما يوازي فرنسا وانكلترا في نشر المسرحيات العجائية ومسرحيات الاسرار، فانها قدمت على الأقل اختلافاً واحداً صارخاً وهو الاختلاف في طرائق «الغناء». فبالإضافة إلى العربة الموكبية التي لاحظناها باعتبارها عروضاً نقابية انكليزية نموذجية جداً، والمشهد المتزامن على خشبة مسرح طويلة واحدة كما هو معروف من مسرحية آلام فالنسين والمدن الفرنسية الأخرى، ثمة طريقة في تحويل كل ميدان المدينة أو القصر إلى مسرح، مع حدث احتفالي من محطة إلى محطة.

وهكذا في لوسيرن عام ١٥٨٣ قدمت «مسرحية الفصح» في ميدان السوق مع بناء سماوي في طرف (مثل قلعة محصنة برجية) والمعبد والمجمع والشجرة التي يشنق عليها يهوذا ومحطات أخرى رتبت في الأسفل على الجانبين وفوهة الجحيم في الزواية البعيدة إلى جانب «المحليات» الأخرى. ان الترتيبات للعروض على يومين متوالين يجعلنا نشك فيما إذا كان الجمهور يتبع الممثلين من محطة إلى محطة، من دون أن يجلس المتفرجون أبداً، أو اذا كان هناك بلكونات، أو إذا كان هناك مواقع أخرى ذات أفضلية منها يمكن رؤية «المسرح» بكامله. وبالمناسبة فإن كل واحد اعتقد لسنوات كثيرة أن هناك نوعاً آخر من الخشبة الثابتة من أجل مسرحيات الأسرار تبنى عليها المحطات على شكل سطوح ثلاثة بحيث يمكن تقديم ثلاثة مشاهد على التوالي في اكشاك الاضاءة على اللوح الأول، فالوسط والسطوح المرتفعة في بعض الحالات، فان الدكة الدنيا تصير جحيماً ومطهراً. . الخ والوسطى تصير العالم والعليا تصير السماء والفردوس، ولكن هناك اشارة في بعض المواضع إلى خشبة من تسع دكك. وقد نشأ الخطأ من حقيقة أن السماء توضع، كما هو شائع أعلى من أي محطات أخرى في المشهد المتزامن، وأحياناً الجحيم هي الأدنى، ومن

الاضطراب في وصف ألواح المتفرجين بأنها خشبة كشك الاضاءة. على أي حال فان «الموثقين» الآن يتنكرون لأي اشارة عن خشبات المسرح المتراكبة. في ايطالية وفي اسبانية صارت العربات الموكبية شعبية جداً، ولكن العادة أن تكون بخشبة عربة واحدة متحركة تستخدم لكل أنواع الدراما. وفي هذين القطرين اليوم هناك احتفالات تكون فيها المسرحيات العرباتية سمة أساسية.

وأهم من كل بقايا مسرح العصور الوسطى على أي حال إنما هي مسرحية الآلام المحتشمة في الابراميرغو (مسرحية آلام المسيح- المترجم) في الألب البافاري. في هذا القرن العشرين نجد أن المسرح الخشبي الخام في تلك المدينة النائية هو أشهر من أي دار تمثيل أخرى في العالم، الحجاج إليه يبحثون عنه قبل أي شيء آخر، وهو الذي نال الاطراء على عروضه من جميع طبقات ومرتادي المسرح. إن خشبة المسرح هي مساومة مفيدة- ربما غير محظوظة- بين المشهد المعماري للمسرحية الدينية التقليدية وخشبة اللوح الحديثة لتغيير المناظر المرسومة رسمياً: فالمحطات الدائمة عن خشبة العصور الوسطى تظهر في كل طرف من البرواز المقنطر عليها ستارة خشبية داخلية، مع أدوات تغيير المشاهد من القرن التاسع عشر. بيد أن الممثلين احتفظوا بايمانهم القديم وبصدقهم وبتكريس أنفسهم تكريساً كريماً للتمثيل. وفي مجرى السنوات منذ ١٦٣٣ عندما قدم أول عرض، كانت هناك تعديلات كثيرة جداً في النص وفي الموسيقى وفي طرائق العرض، لكن روح العصور الوسطى استمرت -في جانبها الأفضل. فبعض فجاجة تلك الأيام والكثير من سذاجتها قد محيت نهائياً. قد نستاء من تطفل المشاهد المرسومة الفجة التي تقدم الآن، ولكن المرء لا يستطيع أن يرى العرض أو يتحدث مع الممثلين من دون أن يعرف أنه هنا توجد روح الخدمة الصلاتية والتقليد والتكريس- شيء جميل جداً، شيء من العصور الوسطى نموذجي- وهذا ما افتقدته بقية مسارح أيامنا.

الفصل الثامن

النهضة المجيدة

مع بعض التحفظات

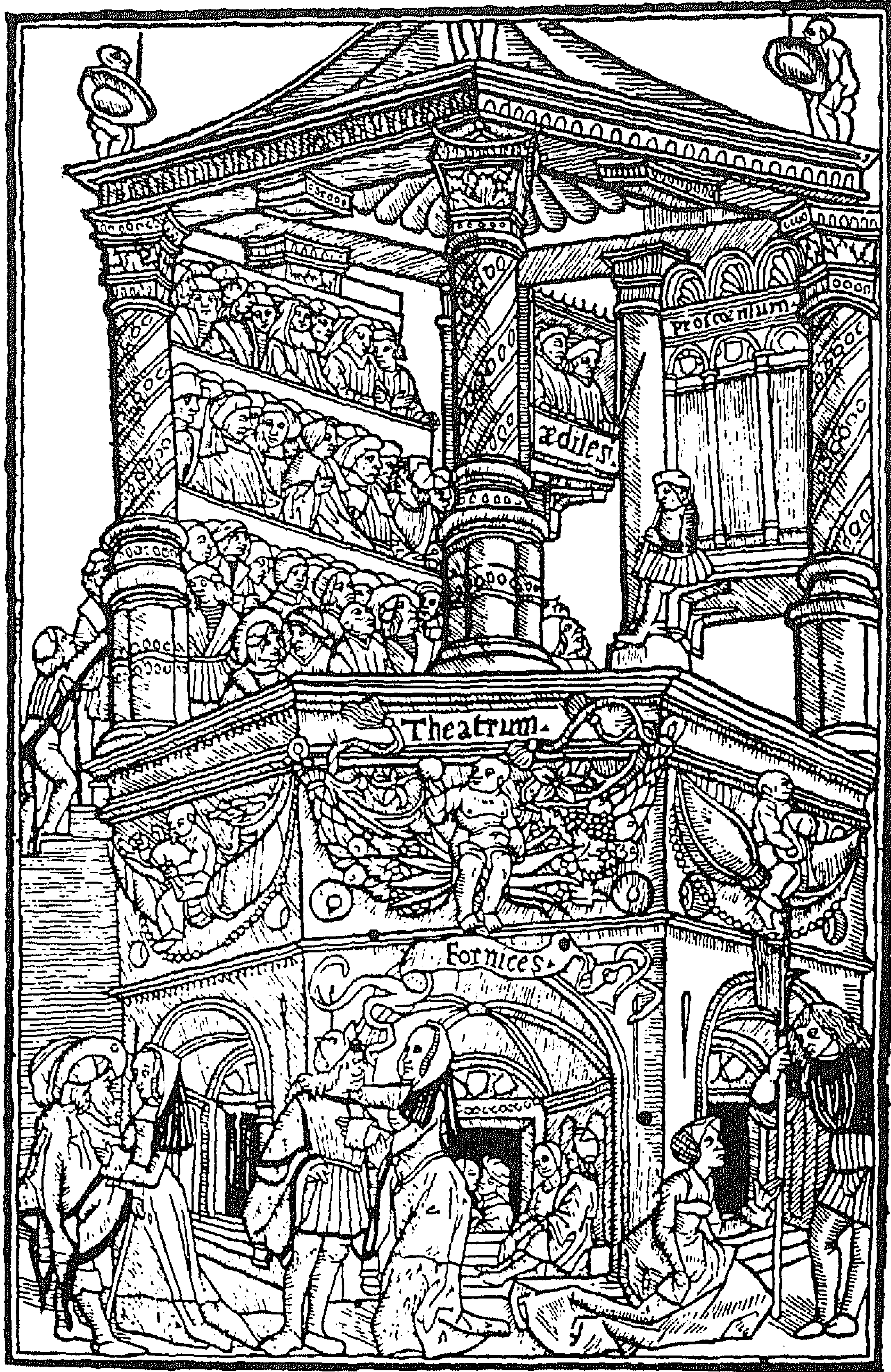
في فترة «النهضة» التي هي أمجد ما في التاريخ الايطالي، لا تتميز قصة المسرح بظهور دراما أبداً بالمقارنة مع المنجزات المعاصرة المدهشة في ميادين البحث الذهني والرسم والنحت والعمارة. كانت النهضة في هذه الحقول الأخرى ولادة ثانية للروح المنسية، وازدهاراً للنشاط الابداعي: أولاً احياء التعليم الذي أحياناً يعطي الفترة اسمها، ثم المآثر الفردية الهائلة في البحث والتقدم المذهل في حرية التفكير وابداع القطع الخالدة لجيوتو وبرونليشي وميشلانجلو وتيتان وليونارد دافنشي وآخرين ممن لا يزال العالم يعدهم بين الفنانين الكبار لكل العصور.

ومع ذلك فان المسرح في هذه الفترة مهما كان تقدمه رائعاً في الزخارف الخارجية للدراما، ومهما كان زاهياً في مصاحبته لحياة العصر الاجتماعية الزاخرة، فشل في أن يقدم حتى مسرحية واحدة ذات أهمية عالمية خالدة. نحن نذهب إلى فلورنسا اليوم لنشاهد رسوم جيوتو أو تصميمه الجميل لكامبانيلا، وقبة الكاتدرائية التي صنعها برونليشي، أو منحوتات ميشيلانجو، وربما- ونحن نتجول خلال القصور والأروقة والحدائق ونعيد بناء صورة منتجات البلاط الباذخة، وصورة الكوميديا الشعبية المبتذلة جداً ولكن سوف نجد هنا على رفوف الكتب نص مسرحية يمكن مقارنتها بالقصائد والقصص والتواريخ التي خرجت من ايطاليا النصف خرافية من القرن الرابع عشر إلى القرن السادس عشر.

وعلى الرغم من ذلك فان النهضة الايطالية تسجل ميلاد خشبة المسرح الحديث . إذا كانت عملية اعادة الخلق ، فيما يخص الدراما ، أقل اكتمالاً هنا أكثر من الأجزاء الأخرى ، فان الاحياء والعودة إلى الأشكال القديمة لم يكن أقل مرحلية ، فالفن الوسطوي انبثق من أصول غريبة غير كلاسية على نحو كبير ، فمسرح العصور الوسطى عملياً جاء من مصدر جديد ، من مصدر مسيحي بكامله ، من شيء منفصل قليل الارتباط مع تقاليد اليونان وروما .

لقد أكملت النهضة الايطالية الانتقال من المسرح الوسطوي إلى المسرح الحديث بالتخلي كلياً عن الدراما الدينية وعن نموذجها على خشبة المسرح ، باعادة مجرى التطور الدرامي إلى القنال القديمة للعصور الكلاسيكية . إن احياء أنماط الأشكال المسرحية ، وان فشلت في إلهام أي شكسبير ايطالي ، كشف الطريق أمام اسبانيا وأمام انكلترا وأمام فرنسا- ولكل من اتبعه وصولاً إلى الواقعية في هذه الأيام . في اتجاه آخر ، كان التغير أشد سرعة ، ففي ايطاليا تطور نموذج جديد لبناء مسرح ، وتم الانتقال من مجرد التمثيل على المصطبات أو في مناطق للتمثيل في المشاهد المرسومة رسماً . باختصار وهبت النهضة الايطالية العالم مكاناً جديداً لانتاج المسرحية وطريقة جديدة لملابس الدراما ، وعلى نحو غير مباشر كانت أباً لشكسبير وجونسون وكورنيل وراسين- والآخرين .

وبرزت «النزعة الانسانية» أحياناً كمفتاح لحل سر الولادة الثانية المفاجئة ، والعاطفة المتأججة التي كانتها النهضة . فلعدة قرون كان كل تفكير وكل بحث وكل «ثقافة» تحت سيطرة الكنيسة ، فالانسان الفرد لا ينظر إليه ولا يدرك ولا يحكم عليه بعيداً عن دينه ، عن احكام الهيئة الكنسية ، عن القانون اللاهوتي والمنظمة الدينية . لقد بات الزمن على نحو مفاجئ ناضجاً في ايطاليا للانسان حتى يلقي ضوء العقل على نفسه ، حتى يكرم نفسه ، حتى يصبح مبدعاً (وأحياناً لاقتراف كل تلك التطرفات ليخلص بالحرية المفاجئة من القمع الشديد) . ومن كونه خائفاً ان يسير في دروب ثابتة ، ان يشك أولا يتعاطف مع الجمال وقبول الجهالة كخير يسر الله



منظر تخطيطي لمسرح من اجل إحياء الكلاسيات الرومانية، في القرن الخامس عشر. لاحظ البلكون الخاص للمساعدين- وظيفتهم الحفاظ على النظام- والموسيقي الوحيد في زواية خشبة المسرح. شكل خشبة المسرح سوف يظهر أفضل في الصور التوضيحية التالية. فالمصمم الخيالي هنا اقام المسرح على مبغى. (من طبعة تريشسيل لمسرحيات تيرنس، ليون ١٤٩٣).

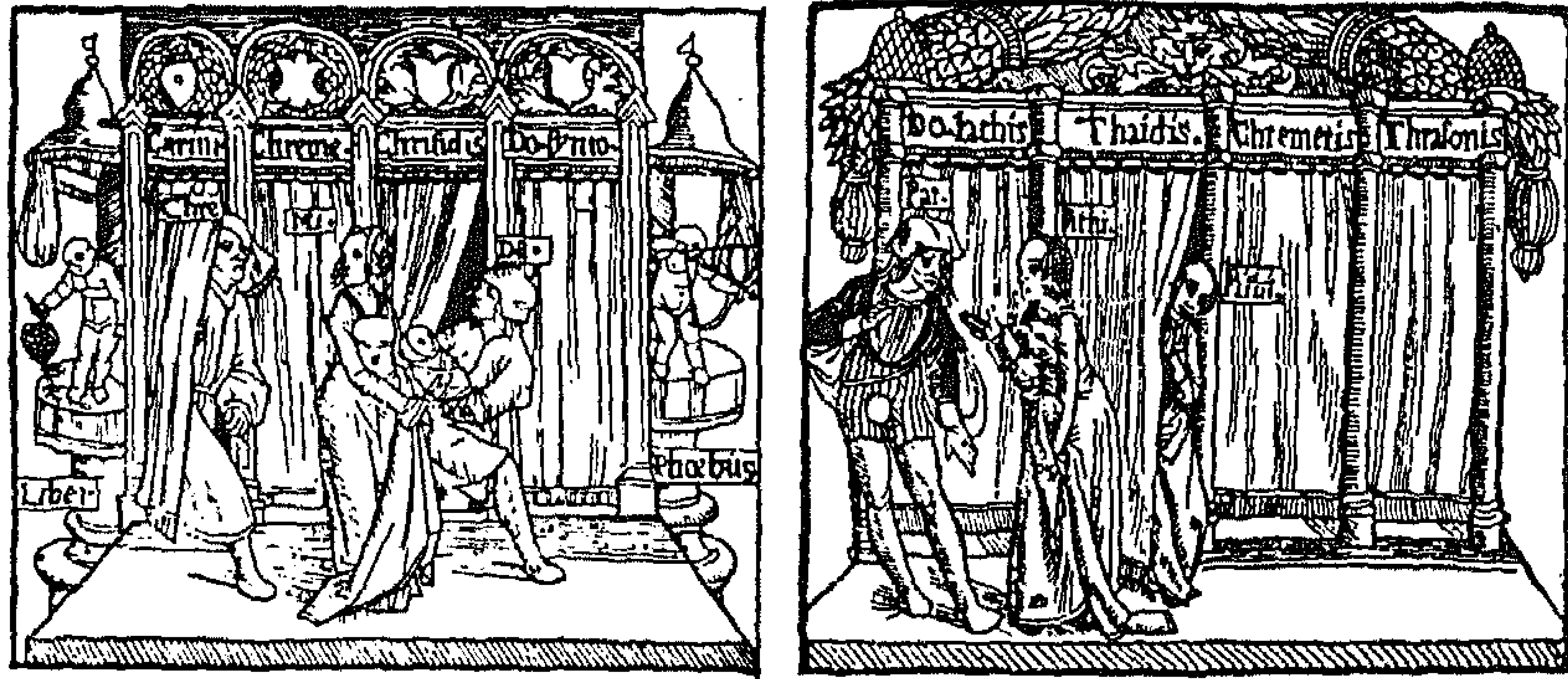
والكنيسة، والكفاح، وان ناقصاً، استعداداً للحساب المؤكد بعد الموت، ظهر الانسان الفرد في عالم يخبره فيه العقل ان في مقدوره ان يعيش سعيداً، وان يمارس الثقافة وان يبدع الجمال وان يقرر مصيره الخاص. وبروح كبيرة وبحماسة وبقوة حيوانية انطلق إلى النصر. ومن اكتشاف النصوص والمنحوتات والأبنية اليونانية والرومانية، حصل على مفاهيم جديدة للحياة والفن والمتعة العقلية. لقد انخرط في جهود جديدة في الخلق والمحاكاة أولاً، ثم بالاستقلال الكامل والاصالة. لقد انجرف بكل عاطفة نحو كل ما هو قديم، فجمع واعاد نسخ المخطوطات واكتشف الآثار وكتب مقالات مفصلة عن القدماء، والتقط الدوافع المفقودة للتأليف الشعري والبحث العلمي والتأمل الفلسفي.

بل انه راح يسائل حتى الكنيسة- فقادها إلى الاصلاح الأخير على نحو ليس غير مباشر. ان تأكيده على نفسه قاده سريعاً إلى عصر جديد من الاكتشاف. إلى التطور المرحلي للطباعة، إلى اختراع الآليات لتثوير الحرب والاكتشاف والعيش. كل هذه الاشياء استتبعت ما كان أساساً اعادة اكتشاف الحرية وقوة الروح الانسانية.



خشبة من المسرح المبين في الصورة السابقة. فتحات عليها ستائر لدخول وخروج الشخصيات في مسرحية تيرنس «اندريا» كما هو ظاهر. (من طبعة تريشسيل).

اجتاحت النهضة كل اوروبا، لكن ايطاليا خرجت أولاً من شروط الخوف والخرافة والجهالة المتفشية التي شملت القارة طويلاً. وبتضافر الظروف السياسية والتجارية والعرقية، التي لا نحتاج أن نتبسط فيها، كانت الشعوب الايطالية وهي أول من تحسس التطلع الثقافي، مستثارة بحس الزمن المعاصر: فالكومونات أو المدن أو المقاطعات الصغيرة كانت ماتزال تشن حرباً مستمرة الواحدة ضد الأخرى وكانت قوى البابا وقوات الامبراطور يمسك كل طرف بخناق الآخر، والحكام الأجانب يحتلون أجزاء كبيرة من الجزيرة، في ظل الحكم الاسباني أو الفرنسي أو الالماني. والصراع بين النبلاء غالباً ما جعل المقاطعة المدنية تدخل في حروب مدنية وفي الفوضى. لكن وسط سيادة العنف والرعب والظلم والخيانة السياسية، انبثقت زهرة العلم والفن ونمت شامخة جميلة وأغنت العالم مدى الدهور.



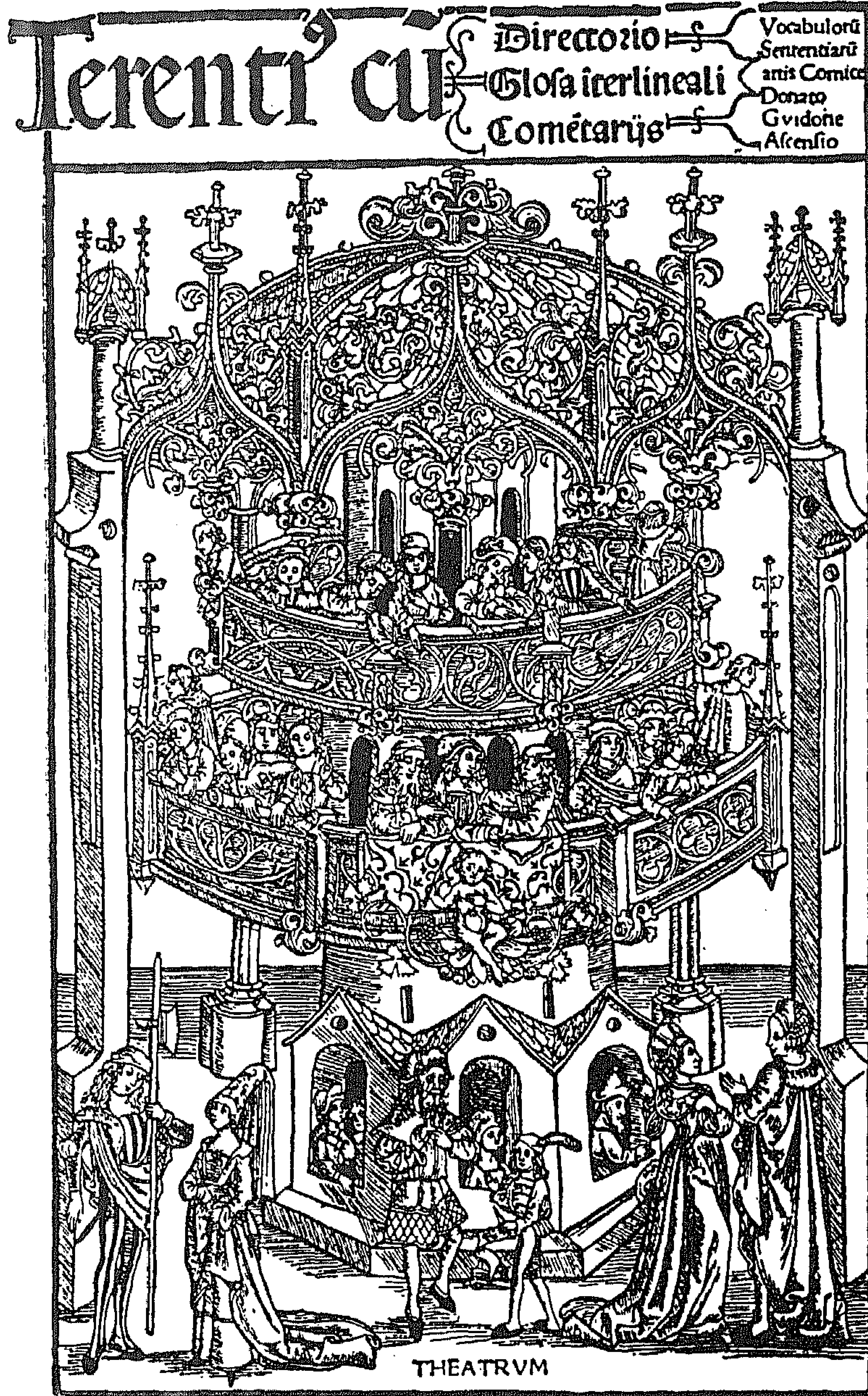
مشاهد من احياءات النهضة المبكرة لمسرحيات تيرنس على خشبات المصطبة
مع خلفية ذات ستائر (من طبعة ترشسيل)

ليس إلا السيف في أيدي النبلاء مع الخيال العاطفي، استطاع أن ينتزع من تلك الأزمنة العنيفة الثروة وهامش الفراغ والبذخ وهي ما جعلت بإمكان الفنان أن يفجر طاقاته الابداعية، في ظل الحماية والتشجيع الكريم. لا شك انه في بلاطات الناس الذين نسميهم «طغاة» ازدهر التعليم وتقاطر الأساتذة من الخارج واقيمت «حلقات» لمناقشة الأفكار ومقارنتها وانتشرت المعرفة، واسست المسارح. هنا كان قد تشكل الجسر الذي قاد الناس من عالم اليونان وروما إلى عالم المستقبل، هنا

كان التقييم للمنجز الانساني بعيداً عن الكنيسة والدولة. فمن البلاطات- وكان البابوات أيضاً امراء كباراً كما كانوا رجال دين في تلك الايام- انتشرت الحماسة، من النبلاء والفنانين والأساتذة إلى المغامرين والتجار والكسولين. كان الأساس قد ارسي على نحو مؤكد وعريض للنشاط العقلي والفني.

يمكن أن نقول إن دانتي، إن احببت، جسد التعبير الأخير لروح العصور الوسطى- صوفيته وايمانه ونقضه الذاتي وطريقته النبوئية الحذرة تشخص الحالة- حتى عندما كان رائداً للحرية الثقافية القادمة. والأحرى أن نقول ان بترارك هو الذي فتح الباب على مصراعيه للروح الجديدة. كان أول شخصية عظيمة بين اولئك الذين قدموا الانسانية واللبرالية لايطاليا، وفي الوقت نفسه كان مبدعاً وملهماً لرجال آخرين. بوكاشيو كان أكثر ميلاً إلى الفنان الأدبي. وسيكون من العقم التأمل لماذا فشل هؤلاء الكتاب ونصف دزينة من الشعراء والروائيين الأقل شأناً في كتابة شيء هام لخشبة المسرح. في زمن متأخر انتزعت مواد بعض الكنوز العالمية للمسرحيات من مؤلفاتهم المترجمة. ومما يتصل بموضوعنا أن نتذكر انهم فتحوا الطريق للدراما لتعالج الموضوعات والعواطف التي كانت محظورة حتى ذلك الوقت. فقد حكمت الكنيسة على الكلاسيات بأنها إثم في عدة مجالات. لقد ادانت الأدب لأنه يمجد الآلهة الغريبة، لأنه يدفع إلى حياة فضفاضة، لانه فشل في اعداد الانسان لحياة ما بعد الموت، لانه خلق جاذبية للمفهوم الانساني من دون اذن لاهوتي. على أي حال ربما يكون دراميو عصر النهضة قد فشلوا في وضع الحياة أو الدراما المؤثرة في مسرحياتهم، لكن الحرية الهامة للجميع كان قد ربحها الكتاب الأوائل. فالحياة البشرية- وليس فقط ليجندات الكتاب المقدس- تقدم المادة الأولية للدراما الجادة.

وحتى نفهم لماذا أفسد هؤلاء الذين انتقلوا إلى المسرح من الكتاب المسرحيين الأوائل لعصر النهضة مادتهم بهذه المؤلفات التي تقوم على التقليد الشديد، من الضروري ان نضع في أذهاننا الانجراف السائد نحو اعادة اكتشاف الأدب القديم.



إحياء في القرن الخامس عشر لمسرحية تيرنس. وحتى يواجه الممثلون القارئ جعل الفنان الصالة خلفهم: بلكونان مليئان وقاعدة ذات ثلاثة ألواح، صممت ببنية خيالية ترجع إلى الاسلوب القوطي. (من طبعة غرونتجر لمسرحيات تيرنس، ستراسبرغ ١٤٩٦)

كانت الاكاديميات قد أسست لدراسة كل تفاصيل المخطوطات والآثار. نصوص بلاوتوس وتيرنس وسنيكا رأت النور وخضعت لشروحات أكاديمية وبكل حماسة اعتلت خشبة المسرح ولكن بعد ان فقدت فقداناً تاماً روح المسرح كما هي العادة في الاحياء «المدرسي» في هذه الأيام. وبغية جعل مسرح العصر الجديد تقليداً تاماً لمسرحيات القدماء، اقام بعض الاكاديميين ما اعتقدوا انه دور تمثيل كلاسية (وهو نشاط اثر بعمق في مجرى بناء المسرح في الأزمنة المتأخرة كما سوف نرى). في مسارح الاكاديمية وعلى الخشبات التي اقيمت مؤقتاً في ردهات البلاط، تدفقت بغزارة المسرحيات اللاتينية- وليس من دون متفرجين مهتمين بالاصالة، على الطريقة المدرسية. (ولكن بيرنز في كتابه «تاريخ فلورنسا» بكل دهاء يقول: «كانت الفرجة مجانية فلم يكن لأحد الحق في البحث عن الأخطاء»).



منظر مسرحي لمسرحية تعالج حياة القديسة مرغريتا الكورونية (من حفر خشبي ألماني عام ١٤٨٨).

في تتبعنا أولاً تطور الدراما الأدبية- منحّين موقتاً صنع المواكب الزاهية والمنظورات المسرحية وكوميديا الفارس- فاننا لا نحتاج ان نتريث طويلاً عند أولئك الكتّاب الذين نسخوا بكل عبودية أنماط المسرحية القديمة حتى عندما يحاولون طرح موضوع جديد. في الفترة المبكرة وليس في فترة النهضة الحقيقية كان ثمة أمثلة منفردة لمسرحيات كتبت بالطريقة الرومانية، فقد ألفت روزفيتا كوميدياتها التي

ليست على غرار تيرنس كثيراً، وهناك محاولات فردية أخرى لمصالحة المثل الأدبية الكنسية والوثنية . كان هناك نشاط جم أيضاً في الجامعات والمدارس في شتى أنحاء أوروبا، وفي إحياء بلاوتوس وتيرنس، وثمة غموض عام يغطي الموضوع، لكن هناك دليلاً على انتشار الانتاج الجزويتي (اليسوعي) ومؤشرات ان نمطاً خاصا لخشبة المسرح، منفصلاً كل الانفصال عن نمط العصور الوسطى وغير مرتبط تماماً بالنمط الكلاسيكي، قد تطور بسبب هذه الإحياءات .

لكن الولادة الثانية للدراما الكلاسية تعزى عموماً إلى القرن الرابع عشر، وظهر تأثيرها الكامل في منتصف القرن الخامس عشر، عندما اخرجت الاكاديمية الرومانية في ظل بومبينوس لاتوس كلاً من الدراما الرومانية والمسرحيات المقلدة باللاتينية، بينما مجموعات في فيرارا وفلورنسا وسيينا والبندقية ونابولي، وأمكنة أخرى إما ان يمثلوا عروضاً مماثلة أو يتبعوا ما هو جار، وأول مؤلفات أصيلة حقاً باللغة المحلية ترجع إلى القرن السادس عشر .

بتوسيع تعريفنا للدراما قليلاً، قد نرجع في تتبع تراجيديا النهضة إلى عام ١٣١٤ أوزهاء ذلك، عندما قدم البرتينو ماساتو مسرحيته «اكسرنيس» وهي تراجيديا قصيرة جداً حول موضوع ايطالي، ومسرحيته «أخيل» حول موضوع كلاسي، وكلتاهما كتبتا باللاتينية تقليداً لسنيكا .

وبالمقابل ان الكوميديا الأدبية قد تتبع آثارها إلى مسرحية مفقودة لبترارك كتبها على نمط تيرنس، وكذلك النصف الأول للقرن الرابع عشر . وبحلول ١٤٥٠ كان الموضوع الكلاسي مفضلاً على الموضوع المحلي أو القصة الحديثة- كان جزءاً من ردة الفعل ضد تطرف الكنيسة في هجومها على الآلهة والأبطال والليجندات اليونانية والرومانية، وقد كان تياراً جارفاً حقاً . وفي الوقت الذي كانت فيه المدرسية محترفة، كانت دراسة اللغات عموماً محصورة في الدوائر العليا للمجتمع، وكان الحوار باللاتينية يجد في كل من البلاط والأكاديمية جماهير تفهم وتستجيب . على أي حال كانت مسرحيات الفترة بالضرورة تشعر بعقدة النقص تجاه النماذج الكلاسية، ولاحاجة لذكر اسم اي كاتب مسرحي من تلك الفترة . وهناك ضوء

جانبي يضيء حدود الكتاب المدرسيين لهذا القرن الملتن (الذي يستخدم اللغة اللاتينية- المترجم) عندما يفكر المرء انه حتى دانتي وبترارك كابدا عندئذ من الاهمال لدى استخدامهما اللسان «المبتذل».

في اوائل القرن السادس عشر بدأ تأليف المسرحيات باللاتينية يكون جاداً. ويعتبر جيان جيورجيو تريسينو عموماً أول كاتب تراجيدي ايطالي «نظامي». اعظم مسرحية مشهورة له هي «سوفونسيا» ألفها في عام ١٥١٥ وطبعت عدة مرات وأخيراً مثلت في عام ١٥٦٢. في حياته وفي كتابته قدم هذا المؤلف مفتاحاً لفهم ظروف ايطاليا وفشلها في تنشئة درامي عظيم خلال عصر النهضة. كان تريسينو وفقاً لما يقوله سيموندز (١) «رجلاً واسع المعرفة ومثقفاً عملياً كرس نفسه لمسائل التدقيق القواعدي والأدبي، فدرس النقد القديم بكد لا يعرف الملل وبحث في اقامة قوانين تنظيم التأليف الايطالي الصحيح... فتصدى لسد النقص في الأدب الايطالي فانتج ملحمة بالاسلوب البطولي، وتراجيديا تضاهي التراجيديات



إحياء مسرحية «التوأمان» لتيرنس يعتقد انها مثلت في المانيا في مشاهد معمارية صارت وقتئذ شعبية في ايطاليا. (من طبعة دنكموت الالمانية في اولم ١٤٨٦)

الأثينية. وكانت ملحمة «ايطاليا المحررة» ومسرحية «سوفونسيا» تستحقان كل تقدير ولكنهما تجربتان لن تعيشا، وما كان ينقصهما شيء سوى عبقرية الشعر، فهما نتيجة تلك النظريات الطموحة».

باختصار، كتب تريسينو تراجيديا صحيحة محاكاتية ميتة. ففي اتباعه القدماء ارتكب خطيئة وهي انه اتخذ سنيكا نموذجاً له وليس الاغريق. نموذجاً له. معظم التراجيديا الايطالية في ذلك الوقت تفوح بالعنف والرعب المعروفين عن سنيكا والخطابة السنيكية، من دون الصفاء والقدرية والشعر كما كان عند الأغريق.

بعد تريسينو يمكن أن يشير المرء كممارسين مشابهين وهامين في زمنها، إلى روشيلي وارتينو اللذين سوف نسمع عن علاقتهما بالكوميديا، وسنتيو الذي ابتكر لتفسه حبكاته الخاصة (وتعتبر الـ «المدار» أفضل مسرحياته واشدها عنفاً ودموية) ودولسي وتاسو الذي سيظهر معنا ثانية عندما ندرس الدراما الرعوية. وعبر كل هذا الزمن من ١٥٠٢ حتى القرن الثامن عشر، عندما تكون حلقة التطور قد اكتملت من ايطاليا إلى باريس ومن هناك عادت ثانية إلى ايطاليا بتأثير التراجيديا الكلاسية الفرنسية، يكون هناك مكسب من الحادث السردي فقط نحو الدراما التمثيلية، ومكسب في حرية الموضوع ومكسب في تنوع أشكال الوزن. ولكن حتى على يد الفيري صعب على التراجيديا الايطالية أن تحقق نصاً ذاأهمية عالمية.

ان الانتقال بالانتاج المسرحي باللاتينية إلى الانتاج بالايطالية ظهر أبكر قليلاً في الكوميديا من التراجيديا. وباقتراب القرن الخامس عشر صار يشهد المتفرج كوميديا تنتج باللغة المحلية، سواء المؤلفات المترجمة أو المسرحيات المقلدة للقدماء على يد المؤلفين الايطاليين. ولكن بصورة فورية ظهر أعظم كاتب مسرحي لعصر النهضة: ذلك هو لودفيكو اريوستو الذي تعتبر ملحمته «اورلاندو فيوريوسو» أفضل بكثير من أي دراما من دراماته، مع أن فيها بقايا أدبية عدة، وقد قدرت تقديراً كبيراً في ايطاليا حتى هذا اليوم. عاش اريوستو من عام ١٤٧٤ حتى عام ١٥٣٣ في القلب الحقيقي للنهضة، ومادته تعكس التفاخر والتهور والتحلل

الأخلاقي لعصره. وقد قدرت مسرحيته «لينا» خصوصاً لانها صورة للمجتمع في فيرارا بغض النظر عن قيمتها ككوميديا. انها الحلقة الرئيسية بين الدراما القديمةوالدراما الحديثة.

ومن تلك الأسماء التي تقدم باعتبارها اسلاف اريوستو في ابتكار الكوميديا المحلية هناك بوياردو الذي تبدو مسرحيته عام ١٤٩٤ أو قبل ذلك انها نسخة مقتبسة أكثر من كونها أصلية. وهناك دوفيزيو، وسيكون فيما بعد الكاردينال بيبيانا، الذي اقام كوميديته/ الفارس «غير المشهورة ولكنها المسلية» على كوميديا بلاوتوس «الخصي» ولكنه «زاد في التأثير الكوميدي على حساب الأخلاق». لقد ظهرت في أوربينو زهاء عام ١٥٠٩ وطافت بنجاح كل البلاطات في ايطاليا وأخيراً عجب بها البابا ليو العاشر حتى انه كررها كثيراً على بطانته وضيوفه في روما. وهناك ريتشي الذي نحاه معظم الدراسين لان كوميدياه «أول كوميديا ايطالية كتبت شعراً» تعديل للمسرحية الأخلاقية أكثر من كونها تدور حول التراث الكلاسي.

إلى جانب اريوستو يقف نيكولو مكيا فيلي وبترو اريتينو- كصورة رائعة لخليعين أغنيا المسرح. ففي ذلك الزمن الذي عاش فيه الناس واحبوا بشراسة واندفاع وظلم وتحلل، عندما كان المحارب الداهية الذي لا يهتم بالشرف الشخصي ولا بالشرف العام، يندفع ليصبح حاكماً وليجمع حوله الاغنياء عندما كان العنف والغدر والاهانة وأسلحة جاهزة مثل الشجاعة البدنية، كتب هذان المؤلفان كوميديا خالية نهائياً من القواعد الكلاسية واستخدماها للتسلية ولتصوير المجتمع حولهما. لقد اصطادا المتحذلقين من الحقل: الناس الذين يعملون دائماً وراء الاخرين ويتبنون آراء غيرهم وينحنون أمام الأسبقية الكلاسية. لقد كانا أول من نسي بلاوتوس وتيرنس.

يقول اريتينو: «لقد عرضت الناس كما هم، لا كما يجب أن يكونوا». وربما كان يتحدث أيضاً بالنيابة عن مكيافيلي. فقد كان لديهما التوجه والحسم والحقيقة الطافية العفوية التي يتضمنها هذا التصريح. لقد كانت مسرحياتهما من دون شك قوية جميلة حيوية في المشهد أو الحادث، مندمجة بموقفها غير الخجول من الحياة

الحسية، وهي ذكية في حوارها، ومع ذلك ينقصها التوحيد الأخير والتماسك والسمة الدرامية التي يمكنها ان تجعلهما يقارنان بلوحات موليير في عصر متأخر أو بالهجاء الروحي عند شريدان.



مشهدان لممثلين مقنعين في مسرحيات تيرنس في فترة متأخرة من العصور الوسطى
(من مخطوطة لاتينية في الببليوغرافيا الوطنية بباريس)



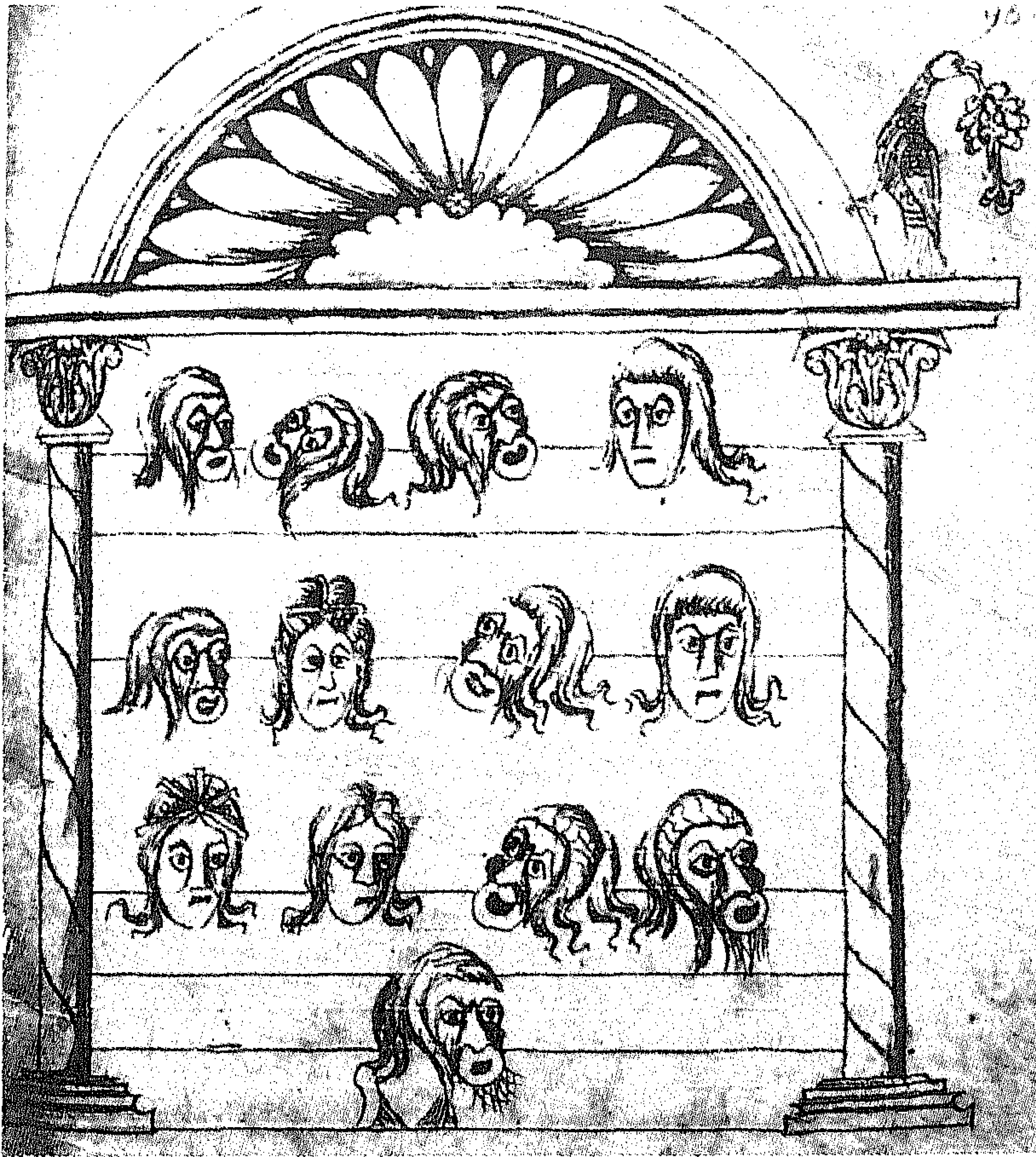
قيل ان اريتينو نموذج لانحلال عبقرية النهضة الايطالية، ذلك انه جسد الخطيئة الكامنة في قلب فشل ايطاليا في تطوير دراما وطنية: فخشونته الموروثة جعلت أي روعة خالدة في مسرحياته مستحيلة، ذلك أن وضاعته وتعجرفه ذهنياً وخارجياً عبرا عن انحطاط الثقافة في ايطاليا كما عبرا عن الضحالة التي تقضي على موهبة الانسان وعلى تقدمها. في اشارة رائعة يضرب اريتينو قيودالحذلقة من الدراما، ولكن ثقته بنفسه ولؤمه وشهوانيته خانته كفنان. وهناك من يقولون انه كان أشهر في مواكبته للطرائق وعصر الطباعة الحديثة- دراما النشر والابتزاز وكتابة التقارير والواقعية والشهوانية والصحفية.

يمكن للمرء أن يلخص حبكة مسرحية مكيافيلي «ماندراغولا» (مخنق القطيع) ونقتطف مقاطع من عرض أفضل لحالة الكوميديا في هذا الزمن- وقد أخذنا عينات من الدراما في فترات مختلفة بالطريقة ذاتها. لكن الذوق والعادات قد تغيرت بحيث تبدو المسرحية بسيطة لا تنتمي إلى المسرح أو إلى أي من مرتادي المسرح في هذه الأيام، انها ليست هامة بالرؤية العريضة (أم هي الأضيق؟). يكفي ان نقول ان الموضوع هو ان ذلك المرء الذي يهوى العروق اللاتينية بالطريقة التي تزوج بها امرأة اتخذ عشيقة، ولكن هذه المرة يفتن به زوجها فيتغاضى عن خيانته- كل ذلك يظهره بسخرية لا مثيل لها.

وهكذا نحن نفاجأ بشخصيتين شريرتين بعد اريوستو مباشرة وهذا في الحقيقة جدول لحياة المسرح «المدرسي» في ذلك الوقت. وبصورة عامة فانّ الدراما الأدبية استهلكت نفسها في المحاكاة التي لا حياة فيها. وأول من أعاد إليها القوة والأصالة هما ذانك الخليعان غير المعقولين تقريباً: اريتينو «الذي سوف يكتب اسمه مع المرموقين» ومكيافيلي الذي دائماً نذكره في لغتنا عن طريق استخدام مصطلحين وهما «المكيافيلي» و«نيكولو القديم» (كما يقول بعضهم). وتعداد أسماء الكتاب المسرحيين الآخرين، وقائمة بالكوميديات المشهورة التي قد تصل إلى الآلاف، تحمل شهادة لفترة مثمرة خلال حياة اريتينو ومكيافيلي وبعدها، ولكن الكوميديا الأدبية في ايطاليا ماتت معهما.

* * *

وحالما نبتعد عن النص المسرحي المتبقي لنا كقاعدة، بعيداً عن الاهتمام بالدراما الأدبية فاننا سوف نجد الدلائل على النشاط المسرحي المذهل. فكوميديا الشارع الشعبية، الدراما المحسنة للكوميديا ديلارتي، المتطورة من دون أي حوار مكتوب هي أصل مسرحي صرف نشيط لقي الاعجاب، من غير ان تتجنب فظاظة العصر وخلاعته، انها في أوائل النهضة مبتذلة من دون سخرية. انها تسلية تعبيرية لا حدود لها. وفي مسرحيات البلاط تطور الانتاج كفن إلى اتقان جديد، إلى روعة جديدة مع احتفاظه بارتباطه بالحياة والعرض المسرف للعائلات النبيلة المتنافسة. فخشبة المسرح قدمت جزأها المشرق في تطور متماسك زاه للحرية الانسانية.



رسم توضيحي لأقنعة خاصة بمسرحية من مسرحيات تيرنس (المخطوطة اللاتينية في الببليوغرافيا الوطنية بباريس)

وبما ان فلورنسا كانت مهد النهضة، كذلك كانت البيت الذي عرف أعظم منجزاتها العزيزة في الفنون. فالبلاطات الفلورنسية تنافست باحياء ذكرى غوانزاغاس في مانتو، في بلاط فيرارا في ظل حكم آل استيس، وبلاطات أخرى لا تقل اشراقاً، ما تزال تبرز كعظمة جديدة رائعة. فالحكام من آل مديتشي هم النموذج الحقيقي للسياسي الجندي والأمير التاجر والراعي الحاكم. وبابوات مديتشي وان كانوا غير دينيين وأقل حساسية وأقل تسامحاً من غيرهم، وأقل دموية، فقد بذلوا ما في وسعهم لتحويل البلاط البابوي في روما إلى نسخة فخمة جليلة عن البلاطات الدنيوية الراقية التي أسسها أسلافهم في المدينة على نهر الأرنو.

أولئك النبلاء وبلاطيوهم ومنافسوهم الذين يخضعون لهم ويتحينون الفرصة للانقضاض عليهم واغتصاب بلاطهم، حتى أثناء اسهامهم بموكب العرض الاجتماعي والعمل الفني، فان نساءهم المحببات والشعراء الملتزمين بهم، يتنافسون في العرض الزاهي للأبهة البلاطية قلما وجدنا مثيلاً لها في العصور الأخرى. فكان في فلورنسا في يوم من الأيام ثلاثون قصراً داخل أسوارها. واذا نزلنا قليلاً فهناك السكان المثقفون الذين يعيشون عيشة منعمة وهم مستقلون فكرياً ويعشقون الفن. فاذا كان تحت ذلك هناك دوائر أصابها الفقر والبؤس والجريمة بدرجة لا تصدق- ونحن لا نعلم ابداً انها كانت حياة انسانية تمارس بهذه القيمة المتدنية- فاننا لا نبالي لانهم ليس لديهم ما يقدمونه للانتاج الفخم في تلك البلاطات.

ان كوزيمو دي مديتشي طاغية فاسد وأناني وساخر، محارب لا مبدأ له، ومع ذلك فانه الراعي الكبير للفنون احضر الاساتذة من الأصقاع البعيدة إلى بلاطه وانفق بسخاء على المعماريين والرسامين والنحاتين حتى يزينوا فلورنسا، ويلقى الشعراء في ميدانهم كناقد لبيب، ويجميع الأعمال الفنية والمخطوطات مما يجعل النساخ في شغل شاغل، جاعلاً قصره مركزاً للجمعيات والزمر الأدبية والفلسفية والفنية، ومؤسساً الأكاديمية الأفلاطونية- باختصار فان هذا الرجل إذ حاز سياسياً على لقب «أبو البلاد» فقد غمر بكرمه الحكيم عشاق الفن وآثارهم عبر القرون.

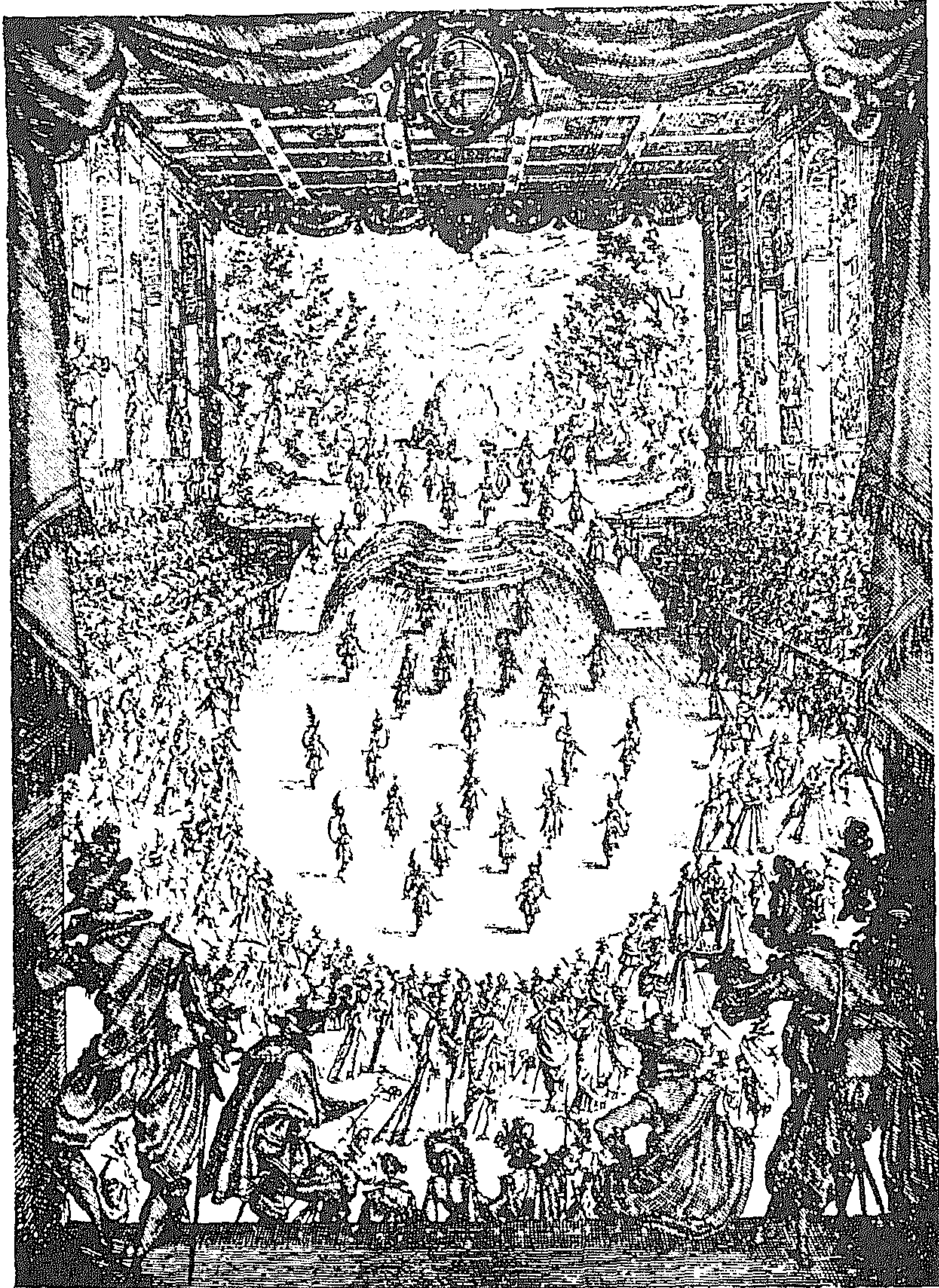
ثم لورنزو الرائع: اسمه الحقيقي كما هو مسجل في اهداء مكيافيلي كتابه له، واستمر هذا الاسم عند كل المؤرخين التالين، يقفز إلى خيالنا مع صورة مسرحه. كان لورنزو تجلياً للروح الحرة للنهضة، وكان هو نفسه شاعراً وأستاذاً مقتدراً جداً، وكاتب غنائيات للكرنفالات والراعي الذي بذل جهده في توحيد التيارين: احياء القديم والنشاط الايطالي، ولم تكن حماسته واندفاعه في المتابعة الثقافية وفي رعية الفن يقلان عن مغامراته في الحب والخدعة والمكيدة السياسية. ان هذا النوع من الأمراء هو ما يمكن ان نتخيله كمصدر قرار بأنه في ليلة معينة يجب أن تعرض مسرحية لتيرنس، بالطريقة القديمة تماماً، على خشبة بهو، أو في ليلة أخرى أحدث تراجيديا (بعد سنيكا) لآخر شاعر في رعايته، أو في مساء آخر مسرحية قناع، مع راقصين من فلان وعلان، وربما مع تلك «المنظورات» المسلية التي يحضرها الفنانون إلى الداخل شيئاً فشيئاً من المداخل والمواكب.

ان الدراما التي احتضنتها المسارح الاميرية لهؤلاء الطغاة كما رأينا، فشلت في ان تصل إلى مستوى الأهمية العالمية. اذن ما الذي اضفى هذا البريق على خشبة مسرح النهضة؟ أولاً وبصورة رئيسية تلك البهارج الخارجية، ثم ملاءمة النشاط المسرحي تلك الملاءمة التامة للحياة في كل العصور. اعادة اكتشاف العناصر القديمة للفن المسرحي- في أشكال دار التمثيل والمنظورات والآلية- الوفرة الجديدة في العرض المرئي: هما أيضاً تحققا تماماً وفقاً لروح العصر. فبهو القصر الملكي المزخرف يصبح مسرحاً، وتشاد خشبته بزينة غنية مفرطة.

اننا نمسك بروح هذه الفترة أفضل إذا نظرنا إليها من خلال عيون معاصريها. (وقد ننسى للحظة ان هذه التقارير تتعامل مع بلاط غير البلاط المديتشي، وان التاريخ هو سنة بعد وفاة لورنزو الرائع: فالبلاط البندقي هو بلاط نموذجي أيضاً). لقد كتبت بياتريس ديستي من البندقية في أيار ١٤٩٣ إلى زوجها الوصي على عرش ميلانو:

بعد الغداء، وبعد استراحة قصيرة، حضرت فرقة كبيرة من الجنتلمانات لتقدم فناً احتفالياً في القصر. سافرنا في زوارق، وعندما وصلنا إلى القصر كان

الاحتفال يقام في القاعة الكبرى. هناك أقيم منبر قضاء كبير في طرف القاعة، في قسمين يشملان كل طول الجدران. وفي مركز القاعة أقيمت خشبة مسرح مربعة للرقص والعروض المسرحية. وقد صعدنا إلى منبر المحكمة، حيث وجدنا عدداً من سيدات البندقية النبيلات، مئة وثلاثين حصراً وعداً، وقد تزيّن زينة مفرطة بالجواهر... واثناء الرقص تركت القاعة وعدت إلى البقية في غرفة أخرى لمدة ساعة. وعندما عدت كان قد حل الظلام تقريباً. مئة مشعل مضاءة تدلت من السقف، وقدم عرض على خشبة المسرح، وفيه ظهر حيوانان ضخمان بقرنين كبيرين، يمتطيهما شخصان يحملان كرات ذهبية وكؤوساً مضفرة بالنبات الأخضر. وقد تبعتها عربة نصر حيث جلست فيها «العدالة» متوجة وقد امتشقت بيدها سيفاً مع شعار كونكورديا (ربة التعاون والانسجام والوفرة والتقدم- المترجم) مضفرة بسعف النخل والزيتون. وفي العربة نفسها كان هناك ثور يضع قدميه على شكل مرسوم للقديس مرقس وافعى. وهذا كما تعلم جلالتكم من قبل، يشير إلى شعار العصبة التمثيلية، وكما في كل أحاديث الأمير والجنتلمانات التي تداولوها معي تطرقوا إلى جلالتكم باعتباركم صانع السلم والهدوء لايطاليا، ولذلك في هذا العرض رفعوا رأسكم على قوس نصر فوق كل رؤوس الآخرين. وجاء وراء العربة أفعوانان يمتطيهما فتيان آخران، وقد ارتديا لباساً كالذي ارتداه الراكبان السابقان. وكل هذه الشخوص اعتلت قوس المحكمة في وسط القاعة، ورقصوا حول «العدالة» وبعد الرقص بمدة قصيرة انفجرت كراتهم واندلعت منها ألسنة اللهب، وثور وأسد وأفعى، وظهر رأس عربي فجأة وكل هؤلاء رقصوا معاً حول الشخص الذي يمثل العدالة. ثم تبعت ذلك مأدبة وجيء بصحون مختلفة وحلوى على صوت الأبواق مصحوبة بعدد لا يحد من المشاعل.. وعندما انتهت المأدبة، قدم لنا عرض آخر قام بالدور الرئيسي فيه فتيان امتطيا أفعوانين. ثم وصل رسول يركب عربة نصر وضعت في قارب... وبعد ذلك بفترة وجيزة ظهرت عربة النصر التابعة للعصبة مرة ثانية يتبعها أربعة عمالقة. الأول يحمل قرناً من الأوراق والثمار، والاثنان الآخران يحملان هراوتين بمقرعتين من ذهب وفضة، أو بالأحرى منجنيقين،



عرض مسرحي في مسرح بهو فلونسي. مطبوعة لجاك كالوت لحفلة قناع عام ١٦١٦ في القاعة الكبرى لقصر اوفيزي الآن. لاحظ الممثلين على حلبة الرقص كما على خشبة المسرح العالية، ولاحظ المشهد غير المسرحي. قيل ان الصورة التي نقشها كالوت ثبّتت خط الحلقة الطبيعي للمشاهدين الوقوف وقد ساعدت على تصميم شكل صالة «دار التمثيل» فيما بعد. (نقلا عن «المسرح غداً» لكينث ماكوان).

بينما الأخير يحمل قرن الوفرة (هو قرن أسطوري كلما أخذت منه امتلأ- المترجم) يشبه ما كان يحمله العملاق الأول بيده. ثم جاءت أربعة حيوانات على شكل خيميرتين (الخيميرا وحش أسطوري بعدة رؤوس أجهز عليه هرقل- المترجم) يعتليها أربعة من العربة العراة، يضربون الطبول والصنوج أو يصفقون بالأيدي ثم تبع ذلك دخول أربع عربات نصر وعليها شخوص تمثل ديانا (ربة الصيد- المترجم) والموت وأم مليغر (هي التي علمت بمقتل أخويها على يد ابنها فرمت تعويذته في النار وسببت موته- المترجم) وعدة رجال مسلحين- أربعة أو خمسة أشخاص في كل عربة، وراح الجميع يقدمون قصة مليغر، التي كانت كاملة فابتدأت من ولادته وانتهت بموته، مع فواصل من الرقص. . . وكان مطران ضاحية كومو يجلس بقربي كل ذلك المساء، وضجره الدائم لطول العرض وامتعاضه من الحرارة المرتفعة في تلك القاعة الغاصة بالحشد جعلاني اضحك ضحكاً لم أضحكه من قبل. وحتى ازيد من غيظه وأضحك أكثر تعمدت اخباره انه ما زال هناك المزيد من العروض القادمة وان التمثيل سوف يستمر حتى صباح الغد. . . وعندما وصلنا أخيراً إلى المنزل تناولت عشاء خفيفاً ثم ذهبت إلى السرير، وكانت الساعة قد تجاوزت الثالثة. كان المعطف الذي ارتديته بعد الغداء قرمزياً وذهبياً مشرباً بخيوط الحرير وعلى رأسي وضعت قبعتي المزينة بالجواهر، وروب من اللآلىء مع قلادة من العقيق. اني استودع نفسي لجلالتكم. زوجتكم المخلصة لسموكم.

بياتريس سفرزا فسكومتز

* * *

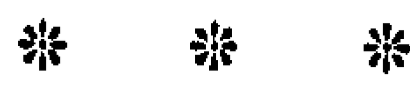
هنا نجد أنفسنا فعلاً أمام دراما تخضع لعناصر جديدة بعيداً عن الباليه الراقصة المزخرفة والمواكبية. هنا نرى وحوشاً وعمالقة وأفاع وخيميرات وأشكالاً مجازية وقصة ميثولوجية، وكذلك فواصل من الرقص في مكان يدور فيه حدث درامي موحد، والجميع يشتركون في الوليمة، من سيدات مزينات ومتجوهرات إلى مطارنة ولوردات وسوى ذلك- والدراما ليست بعيدة جداً عن الغرض السياسي.

كانت الكوميديات اللاتينية ما تزال تقدم مع الكوميديات الايطالية، وبعد سنوات قليلة كتبت ايزابيلا ديستي شقيقة بياتريس بعد عروض في بلاط فيرارا فتلاحظ أن «تلك المسرحيات ملأى ولا شك بالكلمات التافهة، وهي من دون شك ليست بتلك المقاطع التي يمكن لشخص ما ان يعترض عليها. كلها متشابهة، فهي مسلية تثير كثيراً من الضحك، وعلى الأخص ما يتعلق بالتغيرات المتكررة في صوت الممثلين وأدائهم الرائع». وفي السنة نفسها تشاهد ايزابيلا عروضاً في مانتو مع تأكيد جديد على عظمة التمثيل:



مشهد للمسرحيات الساتيرية كما اشار بها سيرليو

«يوم الجمعة قدمت مسرحية «فيلوتيكو» وفي يوم السبت قدمت «بينولو» لبلاوتوس، ويوم الأحد قدمت مسرحية سنيكا «هيبوليت» ويوم الاثنين قدمت مسرحية تيرنس «دلفي» وكل هذه المسرحيات تليت من قبل ممثلين ماهرين ولقيت أعظم استحسان من المتفرجين. . . سوف اخل بواجبي ان لم أكتب لاخبرك ان ذلك يتطلب كاتباً أفضل مني فعلاً- فكل العظمة والروعة والسمو للعروض التي حدثتك عنها، وكل الجمال الذي شاهدته سوف احاول وصفه بأوجز ما يمكن.



والسرد هنا يستمر ليصف خشبة المسرح المزينة تزييناً مترفاً وكذلك القاعة مع رسوم مانتينا: كهف وقناطر وأوراق نباتات ورايات و «القنطرة الزرقاء للسماء المرصعة بالمجرات التي تخص نصفنا الارضي». لا شك ان بلاوتوس وتيرنس وسنيكا قد وصلوا إلى روعة جديدة من المنظورات المسرحية هنا.

ما يزال ثمة تقرير بقلم ايزابيلا نفسها يبدأ بالتعليق على الملابس السخية الفاخرة التي ظهرت في خمس كوميديات، كانت من الكثرة حتى ان «تلك التي كانت تلبس في الكوميديا الواحدة لا يمكن ان تستخدم مرة أخرى» مع أنه كان يوجد مئة وعشرون ممثلاً من رجال ونساء. وفي عام ١٥١٨ يكتب برنارد ينو بروسبيري من بلاط فيرارا رسالة (٢) تلخص كل معنى الأداء الدرامي بعيداً عن مجرد المسرحية والتمثيل أمام المشهدية الرائعة والرقص والمواكبة الملكية:

«مساء الاثنين كان هناك عرض عند الكاردينال من تأليف لودفيكو اريوستو، المحبب عنده وهو على شكل فارس أو هزلية مرحة، وكانت من البداية إلى النهاية عذبة مبهجة أكثر من أي مسرحية شاهدتها تمثل. وقد كانت تمتدح في كل جانب من جوانبها. وكان الموضوع جميلاً جداً فأحد الشابين يعلق بحب مومستين احضرهما إلى تارنتو قواد ماهر، وفيها يوجد الكثير من المكائد والأحداث الروائية، وكذلك فيها الكثير من الأخلاقيات وأشياء أخرى مختلفة حتى ان مسرحيات تيرنس لا تضم نصف ذلك، اذ كانت الادوار مسندة إلى ممثلين متمكنين ورفيعي المستوى، وكلهم

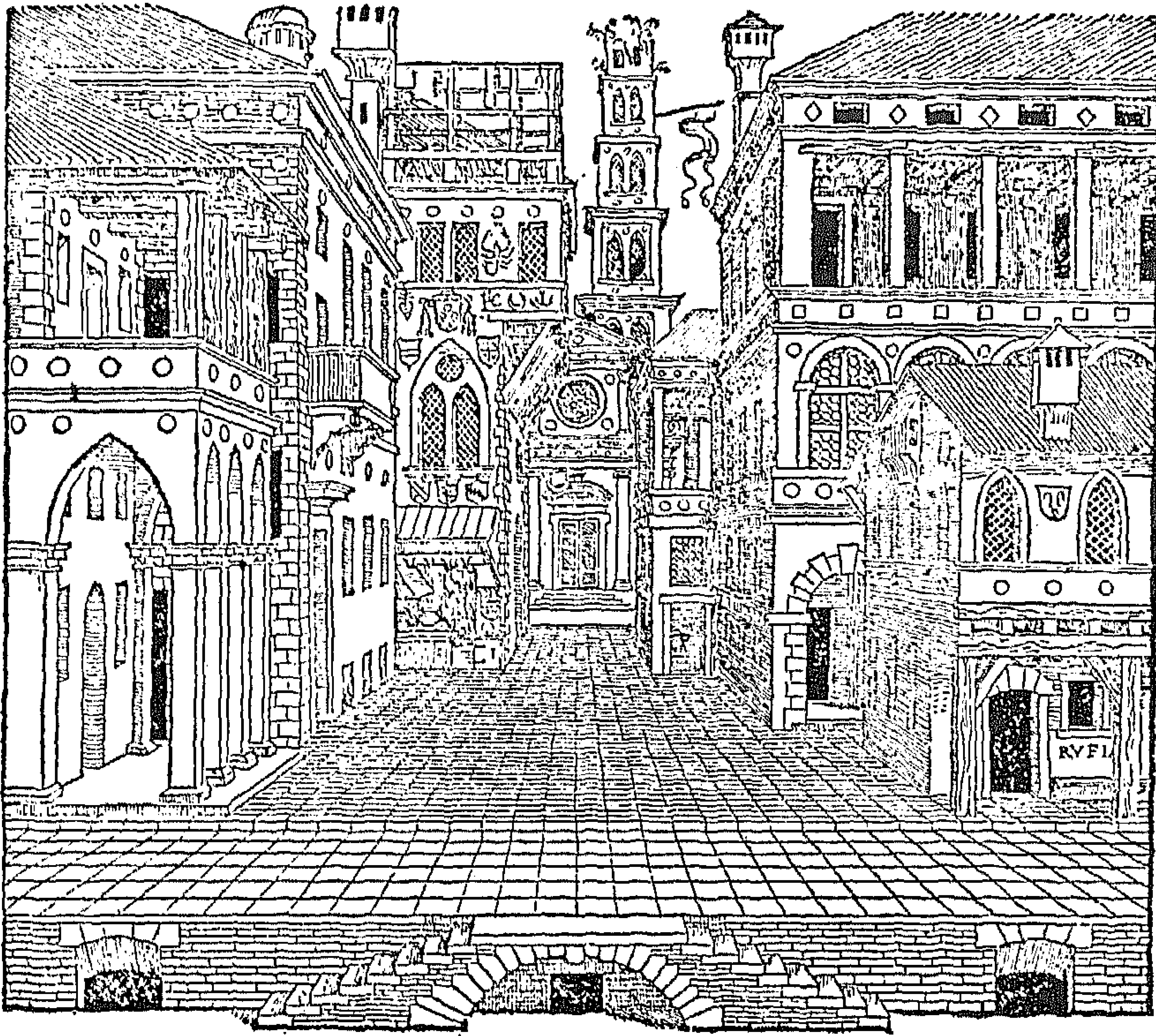
من دون استثناء يرفلون بثيات جميلة وموسيقى ميلودية عذبة للفواصل، ومع رقصة الموريس (رقصة انكليزية الأصل- المترجم) للطبخ المسخن بالخمرة، مع صف من الأوعية الفخارية أمامهم فيضربون بعصيهم الخشبية على صوت موسيقى الكاردينال. ولكن أعظم شيء في كل هذه الاحتفالات والعروض هو المشهدية التي قاموا بالتمثيل بينها، والتي قام بها الرسام مستروبير غرينو، وهو رسام الدوق. كان مشهداً من منظور مدينة ببيوت وكنائس وأبراج أجراس وحدائق حتى ان المرء لا يكاد يمل من النظر إليه، ولان الأشياء المختلفة التي كانت هناك كلها مصممة ومنفذة بذكاء». .



ماهذه «المشهدية» الجديدة التي دهش منها وسر لها الكثير من مؤرخي عصر النهضة؟ ويمكن ان نسأل ما مكانتها في فن المسرح؟ ومن اين جاءت؟ في أيام الاغريق كنا متأكدين وعلى يقين انه لم تكن ثمة محاولة لوضع مسرحية ضمن منظورات مسرحية موحية. في أيام الرومان كان جدار خشبة المسرح المعماري يزين لخلفية مفرطة الغنى بالزينة. ولكن المنظورات المسرحية الصورية المرسومة أما انها كانت غير معروفة أو أنها كانت نادرة فرّت من جميع المؤرخين. حوالي هذا الوقت بالذات كان مخرجو مسرحيات المعجزات ومسرحيات الاسرار يطورون المشهد المتزامن مع قطع من الصور المجموعة، لكن ذلك نشاط ليس له كثير من التأثير على معماريي النهضة والمخرجين المسرحيين.

ان الدافع الى المشهدية الايهامية و«المؤثرات» الصورية انما جاءت على الأرجح من المصدر ذاته في الحالتين: فقد طفق الكهنة يصورون أحداث الاسرار لأنهم كانوا يتعاملون مع متفرجين سذج بعقول أقرب الى عقول الأطفال، وبالتدريج انتقلت الطريقة التصورية إلى الخلفيات، وفي النهضة الايطالية اظهر المخرجون الكوميديا في «رؤية في منظور حتى ان المرء لا يكاد يمل من النظر فيه، لانه من أشياء مختلفة. . . » للسبب نفسه، حتى يرفعوا البهجة بتصوير ذكي للمكان وبزركشات مدهشة. ودائماً يبدو لي أن أعظم تفسير للأشياء الغريبة التي وقعت باسم ديكور خشبة المسرح، عندها وفي القرون المتأخرة، هي ان المخرجين

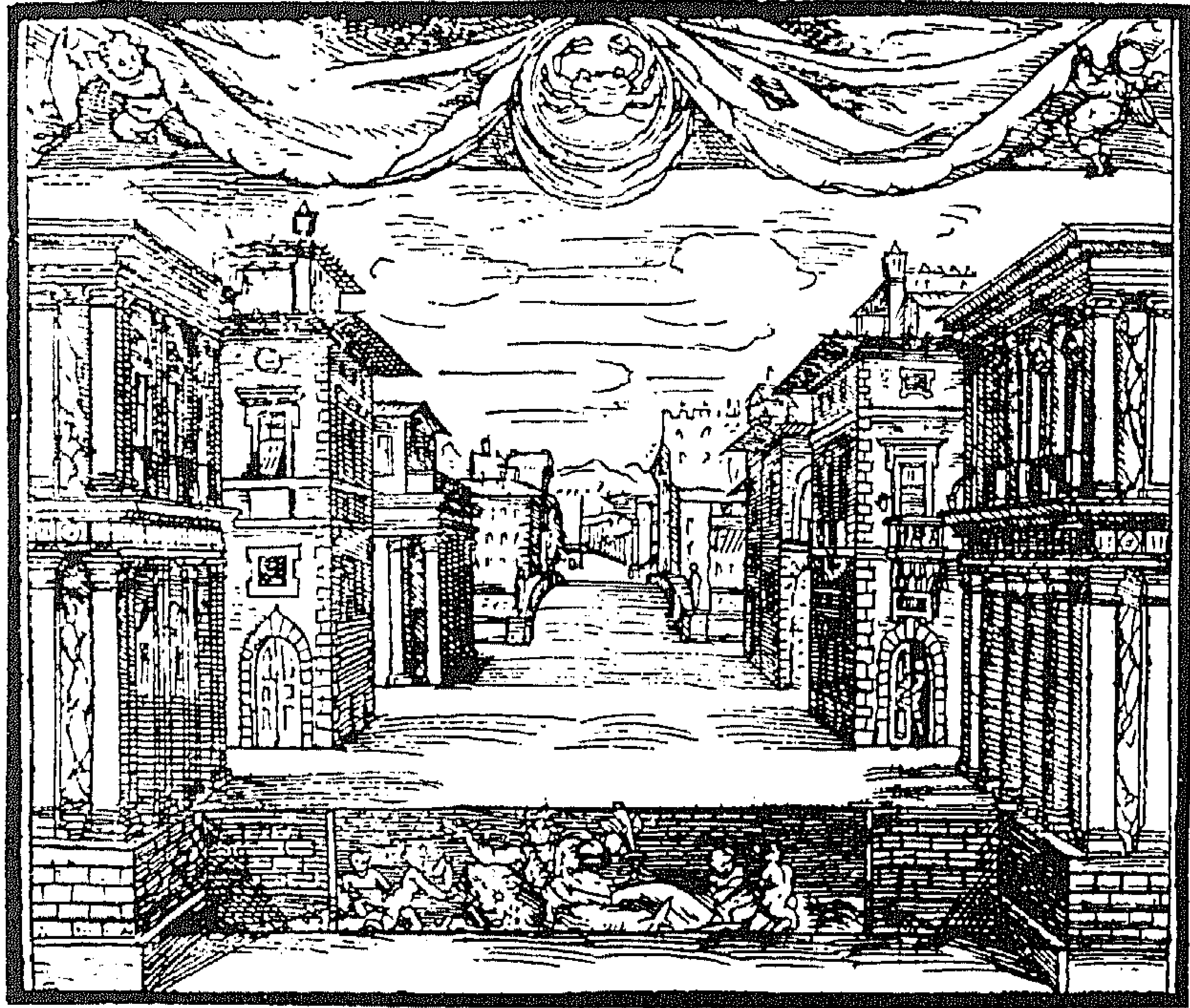
تبنوا مبدأ ادخال كمية من الأشياء لتسر الأطفال. انه لسؤال حقاً فيما اذا كان دخول المنظورات المسرحية المصورة تصويراً منظورياً كان لعنة أكثر من ان يكون بركة للدراما الناضجة (ومع اني أومن باللون والضوء والعنصر المرئي عموماً كعنصر مساهم رئيسي في الاخراج). على أي حال ازدهرت «المشهدية» في هذا الزمن، وحتى أوائل القرن العشرين سيظل المشهد المرسوم منظورياً يفرض مكانه المبهرج على كل خشبة مسارح أوروبا.



مشهد معماري للكوميديا كما وصفه سيباسيانو سيرليو في كتاب صدر عام ١٥٤٥
(اعيد انتاج الرسم من «شهرية الفنون المسرحية» عن الأصول في معمارية سيرليو)

أصول المشهد الصوري اختلاطاً سيئاً. فكاتبنا من فيرارا في عام ١٥٠٩ بروسبيري يطري الرؤية في منظور المدينة ببيوت وكنائس وأبراج وحدائق»... فمصممه الماسترو فيرغينو قد يكون نقله عن تقليد متعارف عليه حول خشبة مسرح

الكوميديا ديلارتي الخارجية حيث تشير اشارات فجة إلى شارع بين صفين من البيوت، وهو اصطلاح يمكن ان نتحراه بالعودة إلى الوراء ايغالاً في العصور الرومانية. على أي حال قد نكون متأكدين ان بيرغرينو أيضاً كان يأخذ بأسبقية كلاسية لرؤية المنظورية». وانت تتذكر ان فتروفيوس كتب عن الأدوات الدوارة التي يتغير بها المشهد واشار بها (لم تصل حيز التنقيب ولم يؤخذ بها) في الأزمنة الرومانية. لقد وصف ثلاثة مشاهد كما ظهر على الأوجه الثلاثة للموشور الدوار، اثنان منها منظران معماريان مع أبنية للتراجيديا والكوميديا، والثالث منظر رعوي للمسرحيات الساتيرية. ويبدو أن أساتذة النهضة وفنانيها اخطأوا التوصيف وراحو يطبقون مبدأ المشاهد التي تملأ خشبة المسرح، وليس فقط مبدأ الوسيلة التي اشير اليها. ان أطروحة «فن العمارة» اكتشفها فتروفيوس وقد طبعت في أوائل ١٤٨٦.



المشهد المعماري للتراجيديا. لاحظ فن العمارة المتشدد هنا بالمقارنة مع ذلك المشهد في الصورة السابقة الخاصة بالكوميديا.

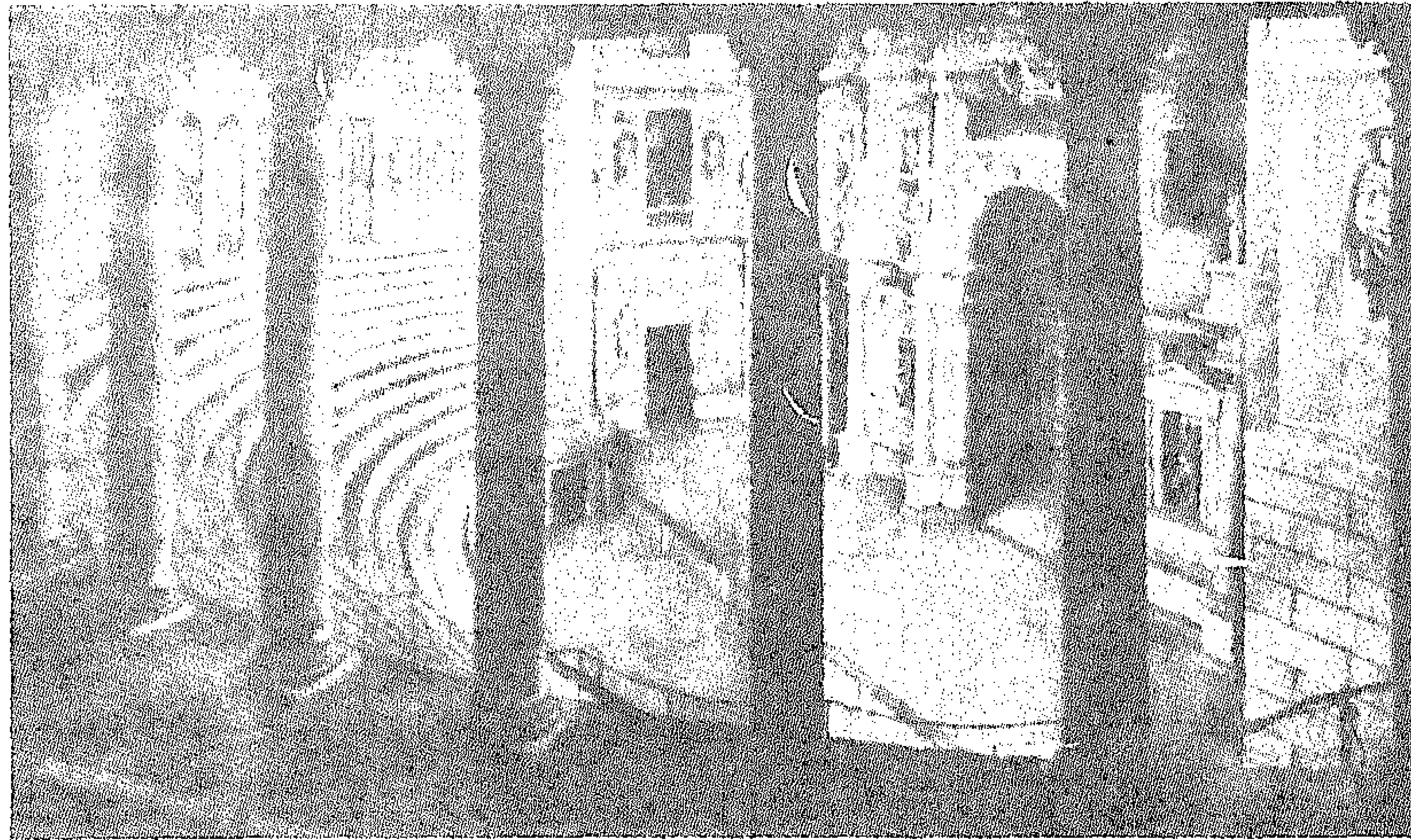
مافعله الفنانون بعد ذلك جعل المشاهد الفتروفيه أكثر توضيحاً من الألواح في مجلد سيرليو الشهير «فن العمارة» فطبعت هذه المشاهد في عام ١٥٤٥ ثم أعيد طبعها وترجمت إلى اللغات الرئيسية في أوروبا. لقد أعدت أنا انتاج المشاهد الثلاثة طبقاً لما شرحه سيرليو، لانه لا توجد صور أخرى لمنظورات واقعية أو خرافية كان لها تأثير صاعق على طرائق المسرح. بمعنى ما تسير السلسلة بعيداً إلى درجة تأسيس مشهدية منظورية معمارية ذات مجال واسع، كشيء مستحسن للمسارح في أوروبا. بالطبع أتيح لسيرليو فرصة ان يرى المشاهد المنظورية تنصب على خشبات البهو الايطالي- وربما رأى هذا في فيرارا عام ١٥٠٨.

على أي حال فان «منظور الشارع» بات خلفية «المسرحية» الشائعة (الأقنعة والفواصل. . . الخ لها سبيل جديد آخر أقل صرامة وهو المشهد الموكبي كما سوف نرى بعد لحظة). مثال آخر صورناه ليوضح هذه النقطة. وحتى تجعل القصة الطويلة قصيرة جداً فلا بد ان تنمو وتنمو المنظورات المعمارية إلى ان صارت الأوبرات بل حتى المسرحيات أحياناً في القرن التالي تعرض في تلك الانشاءات المعمارية الفخمة المقنعة التي ترتبط باسم بيبياناس الشهير، الذي حتى لأربعة اجيال قزّم الممثل بالروعة البرجية الأعمدة والاطارات والأضافير. وسوف تجد أعمالهم موضحة في الفصل التالي- لانهم أصلاً أوبراليون.

بغض النظر عن سوء فهم المشهدية الرومانية، فان هندسة عصر النهضة اكتسب من فتروفيوس معرفة الشكل المعماري للمسرح القديم. وعندما خططت الاكاديمية لبناء دار تمثيل «كلاسية» تمكّن المصممون من قراءة فتروفيوس، وربما اكتشفوا بعض الخرائب، وبنوا مسرحاً قريباً جداً من الصالة الخشبية الرومانية. هذا المسرح جرى احياؤه اليوم، كما بني بالضبط عام ١٥٨٠ والسنوات القليلة التالية: مسرح الأكاديمية الأولمبية في فيسينزا، ويعرف أيضاً بمسرح البالاديان- باسم مهندسه والصورة التالية تبين كيف انه مثل البناء الأقرب إلى المسرح الروماني الصغير المسقوف. وبعد موت بالاديو أضاف المهندس سكاموزي المشاهد المنظورية التي ترى من خلال المداخل على جدار خشبة المسرح- المستعار وادخل سمة كانت قد تطورت من قبل على خشبات قاعة الوقوف الحر.



مشهد منظوري نموذجي مع وحدات معمارية مبنية أمام ستارة خلفية مرسومة. والمنظور المسرحي من رسم الغرانشيو ايطاليا ١٥٦٦ (من كتاب ليلي كامبل ومشاهد آلات على خشبة المسرح الانكليزي اثناء النهضة).



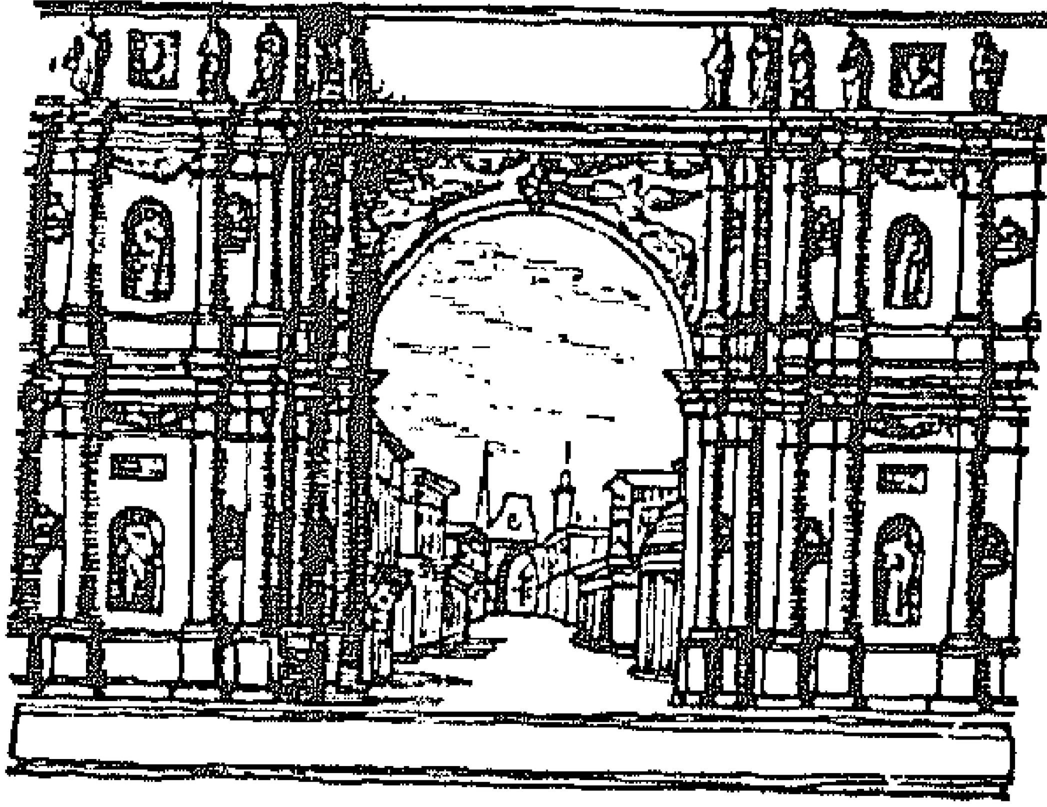
مسرح الاكاديمية الأولمبية في فيسنزا. وربما كان من الأجدى ان يقارن مع صور اعادة المسرح في أورانج واسبندوس، لاثبات علاقته بدور التمثيل الكلاسية. انه حقاً مسرح روماني صغير مسقوف. والمشاهد المنظورية خلف المداخل أضيفت عام ١٥٨٥ بعد سنوات قليلة من بناء المسرح.

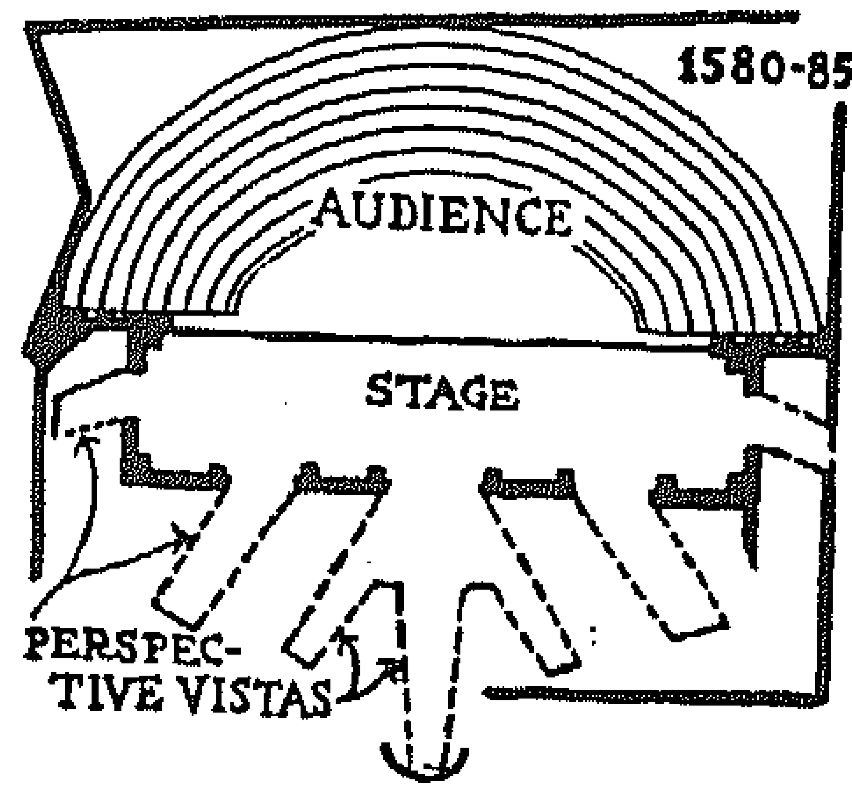
ولذلك ترجأ قصة دخول قوس البرواز الذي هو السمة البنائية المميزة للمسارح إلى ثلاثة قرون تالية. إذ هناك نظرية مؤثرة وهي ان قوس البرواز في المسرح الحديث هو الحفيد السلالي المباشر للمدخل المركزي لخشبة مسرح فيسينزا. وقد حدث على النحو التالي: وضع سكاموزي خمسة منظورات وراء المداخل جاعلاً مخطط الخشبة مثل ورقة كبيرة كما في الشكل A وأراد مهندسون آخرون وسكاموزي نفسه الاحتفاظ بجدار الخشبة المفيد ففتحوا المنظور ليقدم مكاناً أكبر للتمثيل، وطور سكاموزى B باعتباره مخطط خشبة للمسرح في سابيونينا، بينما المهندس الزائر انيغو جونز وضع الخطة C كتعديل أكثر. فلم يكن ينقص سوى خطوة من هذا القبيل حتى ندفع مكان التمثيل كله خلال المدخل الرئيسي وصولاً إلى الخشبة ذات الستائر في الشكل D مع تزيين جدار الخشبة الروماني القديم الذي مازال حتى الآن كزينة اطار لخشبة التمثيل.

ما وصلنا إليه هو ان دار التمثيل في بارما التي اشتهرت باسم «اول مسرح حديث»- لانه أول ما عرف البرواز- حددت اطار الخشبة. هنا فعلاً مكان تمثيل مع امكانات وحدود جديدة. فالتمثيل سيكون داخل مكان محاط بجدران أو «مشهدية» وليس على مشهدية مكشوفة. لكن الأمر سيكون شيئاً مختلفاً تماماً بعد مئتي سنة من التغطية بمنظورات مرسومة. والآن يمكن لهذه المنظورات ان تظهر فجأة، بازاحة الستائر- نعم تتغير حتى بين الفصول- فرسام المشهد أخذ يصير الرجل الهام القوي في المسرح.

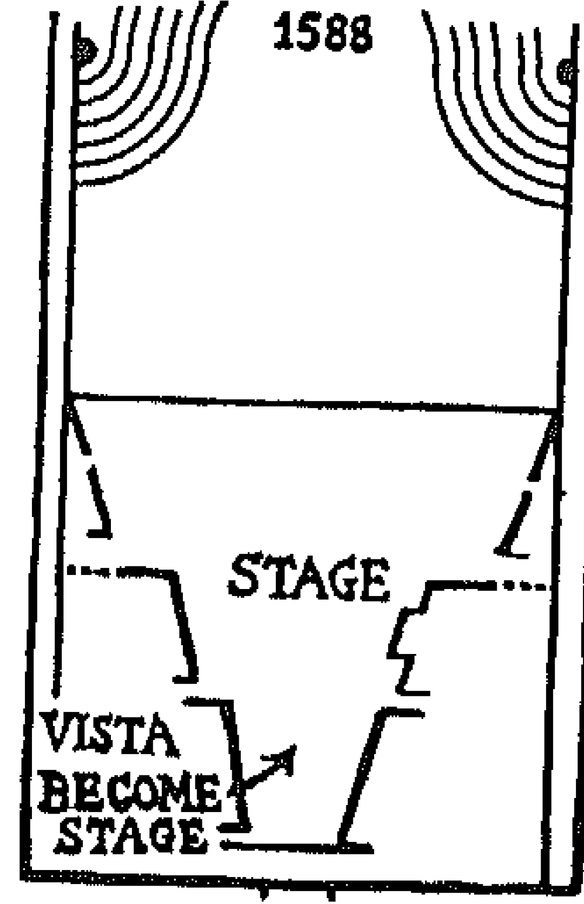
وقبل الاستمرار بمتابعة قصته دعنا نلاحظ ان الشكل الكلاسي للصالة عدل تحت تأثير مسارح القاعات، وهذا ما حدد شكل دور التمثيل من القرن السابع عشر حتى القرن التاسع عشر. ان مسرح فارنيزي في بارما له برواز جديد- فشكل اطار خشبة مع أرضية القاعة ومقاعد «الحلبة» لدور التمثيل في القصور. ذلك الترتيب كان ضرورياً طيلة المدة التي اختلطت فيها المواكب والرقصات الاجتماعية بالدراما (انظر صورة عيد فلورنسي قبل بضع صفحات. والخطوة التالية هي البرواز الوسط على شكل حدوة حصان. انه يقدم لعدد كبير من الناس منظراً داخل المشهد خلف الاطار بقطع طرفي البرواز الروماني القديم كما هو موضح بعد عدة صور.

مشهد A هو خشبة فيسينزا، من سلالة رومانية، ولكن مع المشاهد المضافة خلف المداخل. B يوضح كيف صمم سكاموزي المسرح في سابيونيتا مع خشبة تشكل مشهداً مفرداً. C هو جمع انيغو جونز للمصطبة الجدارية الرومانية مع مشهد في تركيب واحد للخشبة. D يبين المسرح الأول الذي فيه اشتهرت الخشبة كلها بأنها دفعت خلال المدخل الرئيسي ووضعت عليها ستارة وذلك في بارما (١٦١٨ - ١٦٩١) وإلى اليسار منظر بعد سحب انيفو جونز لخشبته، وهو الدليل الأكبر على الفكرة الانتقالية للموضوع.

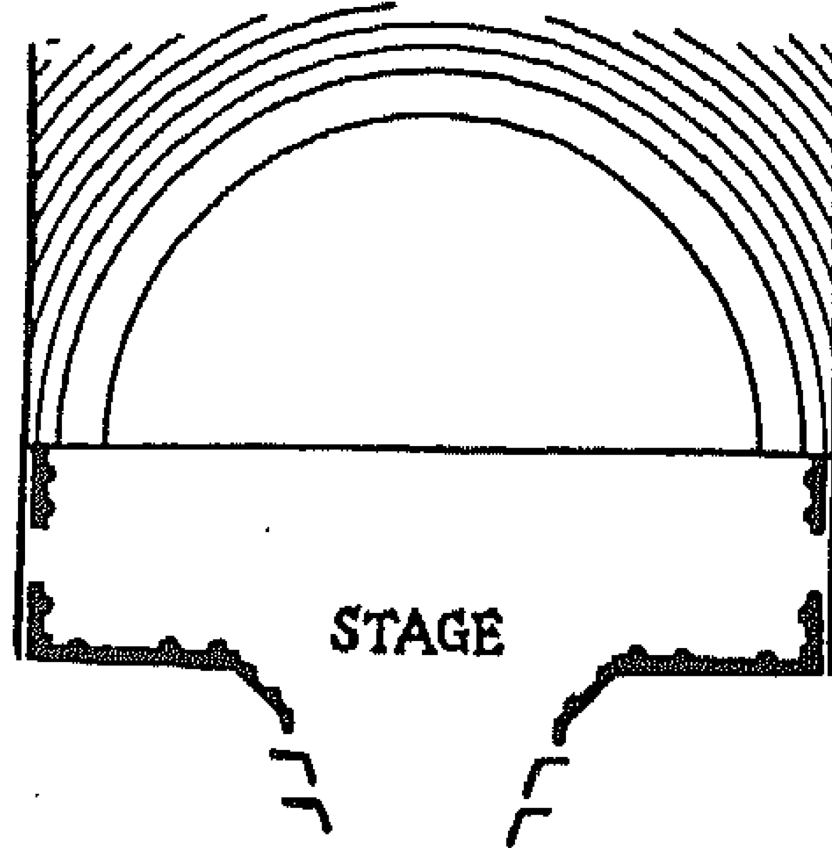




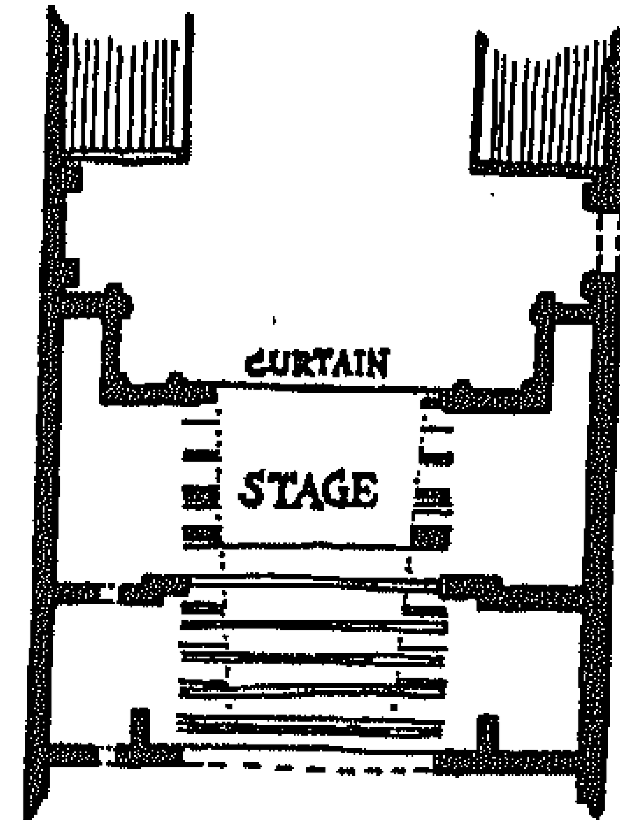
A



B



C

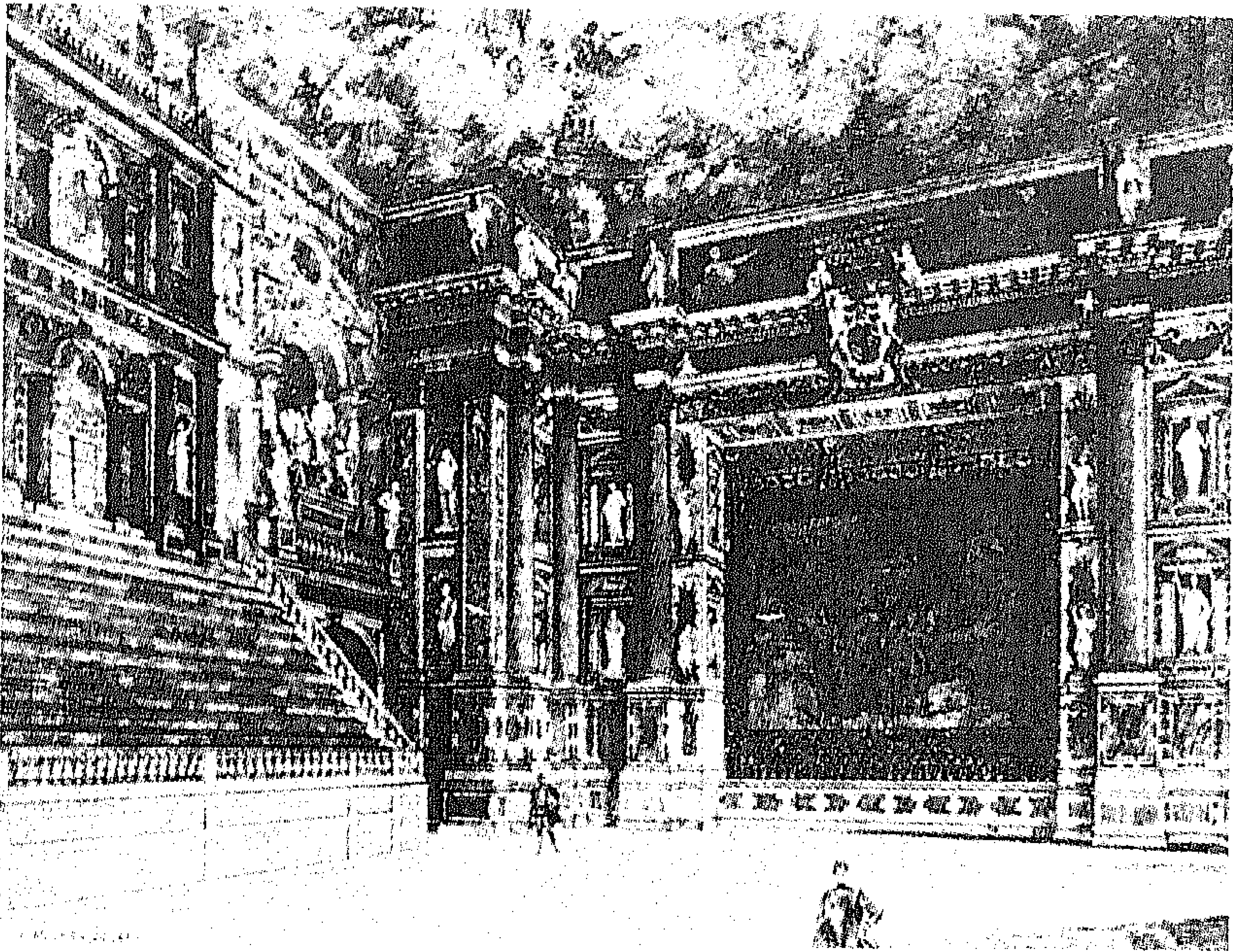


D

تطور المشهد الصوري: يبين كيف انتقل جدار الخشبة المزين للمسرح الكلاسي إلى الأمام ليصبح اطار البرواز للمسرح الحديث، بينما المشهد الذي يرى مباشرة من خلال مدخل الخشبة اصبح المشهد الكامل للخشبة تسدل عليه الستارة وقابل للتغيير بين المسرحيات أو بين الفصول.

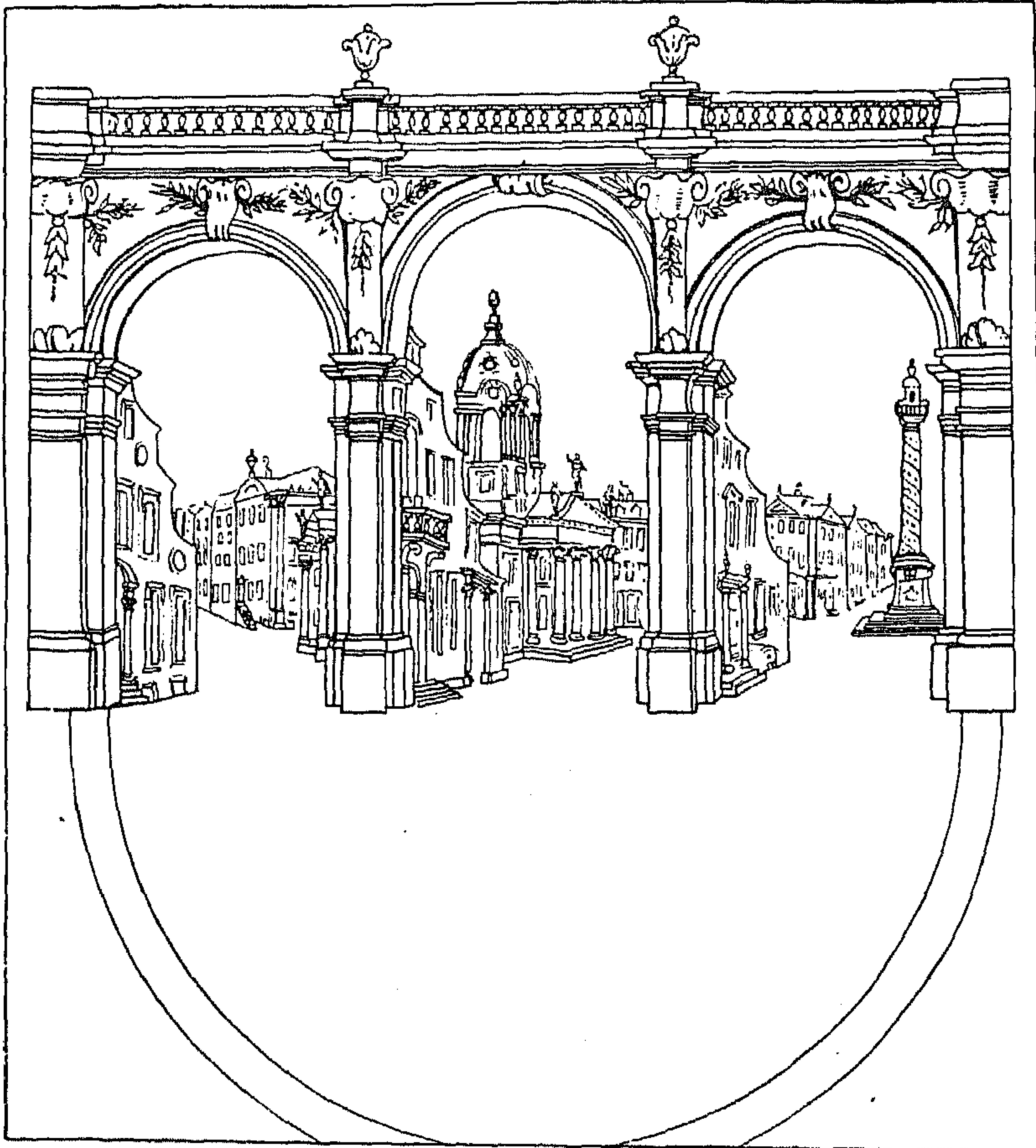


صوّر هذا المشهد لمسرح الاكاديمية الأولمبية ليبين طبيعة المشاهد التي أضافها فنسينزو سكاموزي عام ١٥٨٥ .



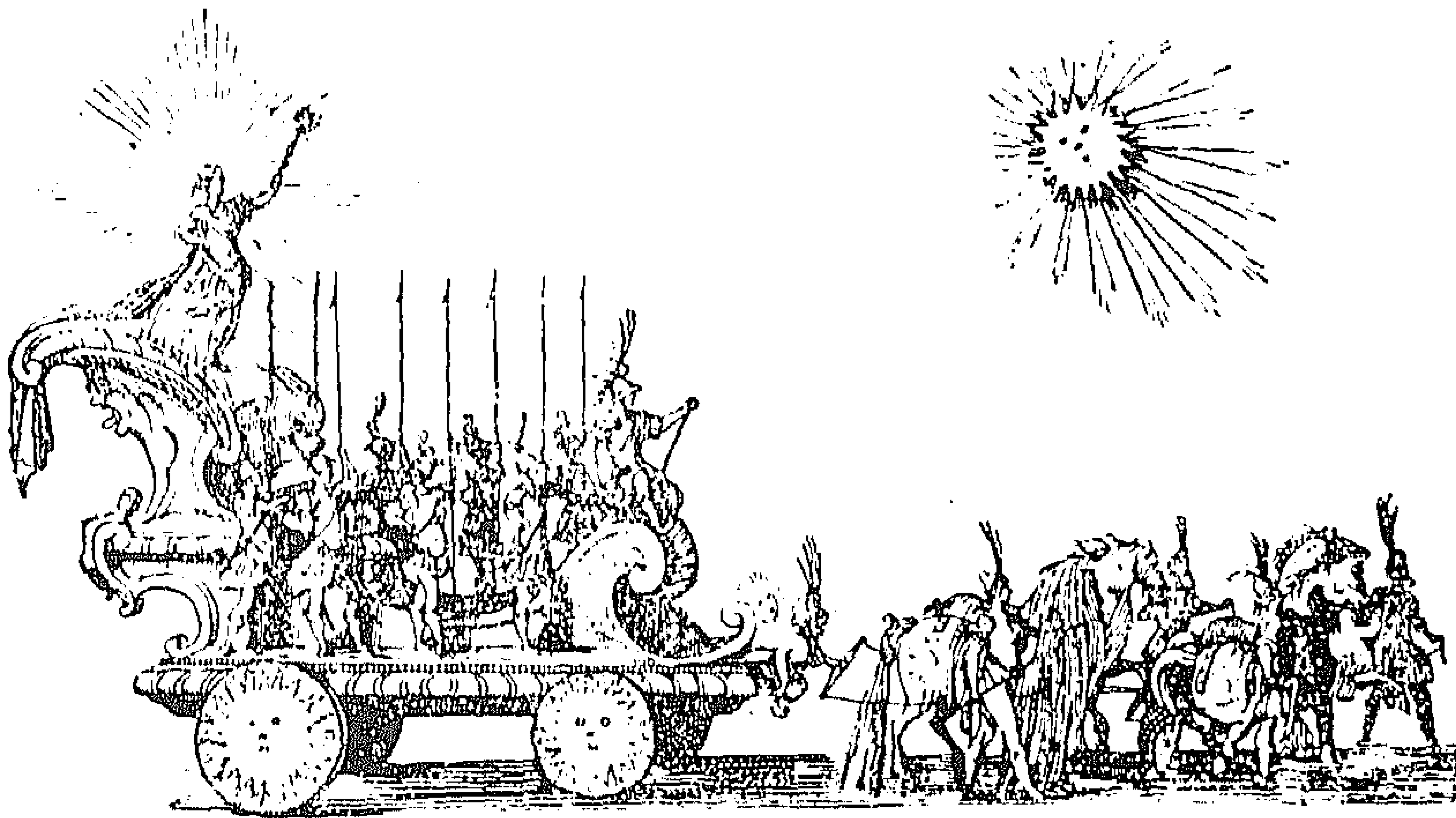
خشبة وبرواز مسرح فارنيزي في بارما كما يظهر من أرضية الحلبة . بني في ١٦١٨ - ١٦١٩ ، وهو المعروف باسم «أول مسرح حديث» بسبب البرواز المؤطر والخشبة ذات الستارة-مع ان البرواز كان ما يزال من نموذج برواز القاعة .

من الضروري أن نعود ونبحث من أين أتى رسام المشهد (كما اكتشفنا مصادر الخشبة ذات الستارة التي إليها سوف يأتي بألواحه وبالكساء الخلفي وعلمنا شيئاً عن المشهد الذي بناه المهندس، لكن هذا تطور ثالث مستقل) لقد ألقينا لمحة على التأثير المحتمل لمسرحيات المعجزات والاسرار- التي قدمت في ايطاليا في ذلك الزمن على خشبات القاعات. لكن التخمين الاسلم هو أن المنظورات المسرحية المرسومة (مع انه ليس رسماً تماماً) نشأت من عربات الموكب الذي يتضخم في ملابس مترفة أو تابلوهات متموضعة للممثلين الهواة. وقد قام جاك كالوت بنقش العربة نقشاً جميلاً.

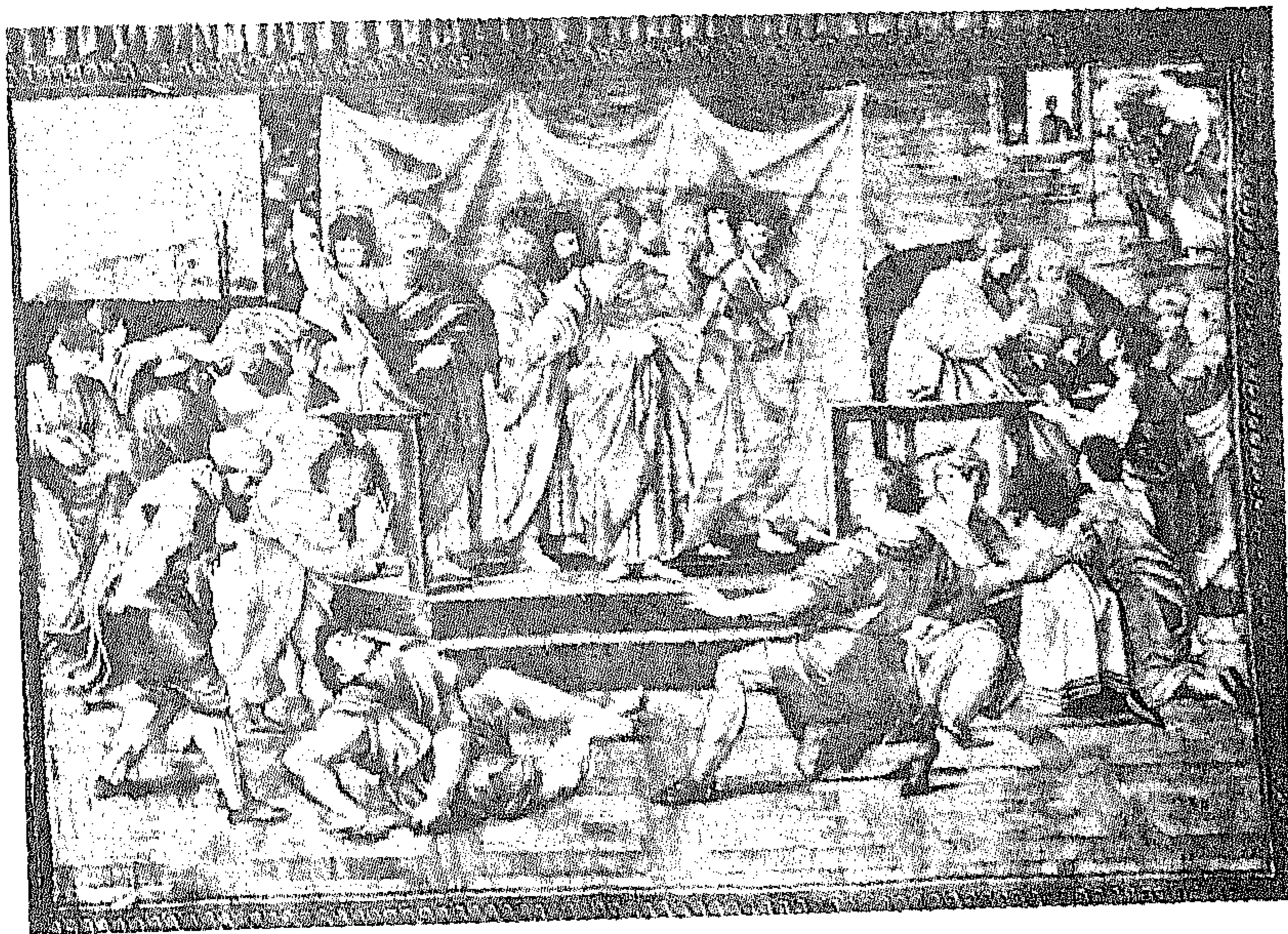


المشاهد المنظورة لسكاموزي، خططت لتكون في مشهد واحد من كتاب ريكوبوني «تاريخ المسرح الايطالي».

الخطوة التالية هي ادخال هذه السمات إلى قاعة القصر كخلفية للمتنكرين، كخلفية لنوع من البالية المسلية على النحو الذي وصفته بوضوح بياتريس ديستي،



عربة الموكب كما رسمها جاك كالوت.



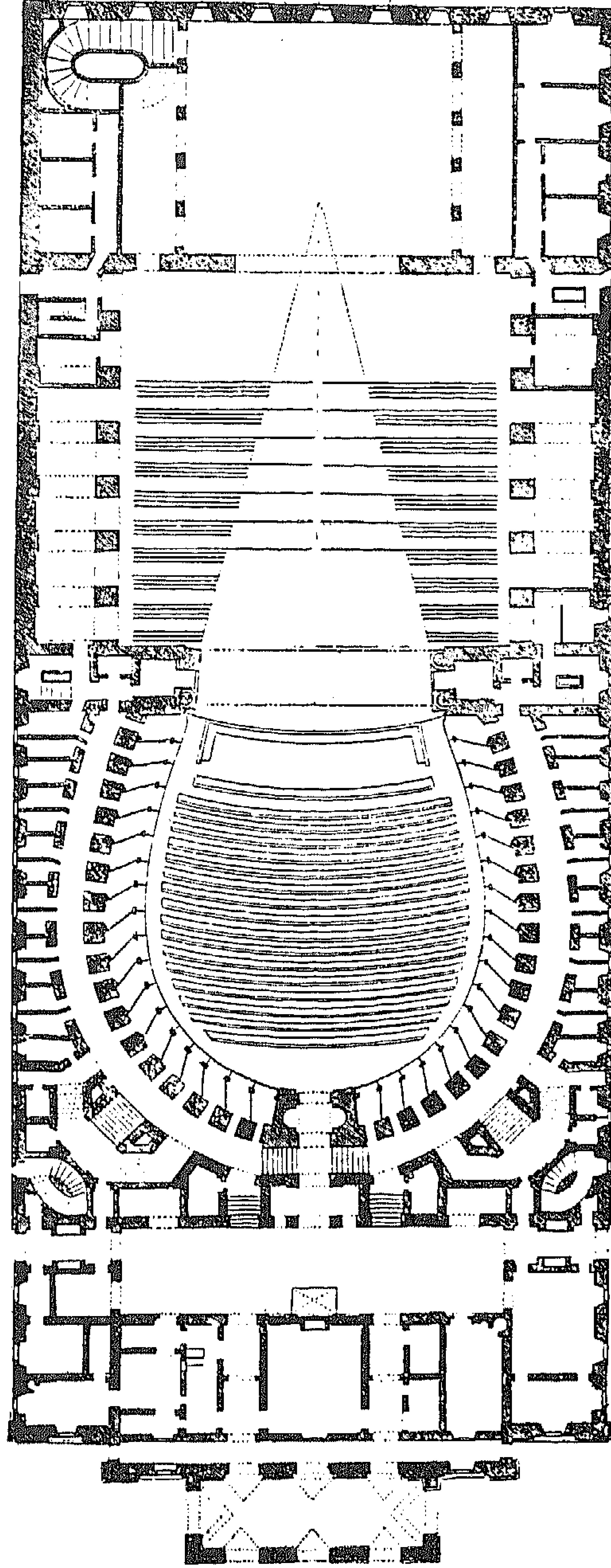
موت أناامياس: نسيج مرسوم بعد ان صممه رفائيل.
والأرجح انه اعادة رسم بعد اخراج مسرحي في ذلك العصر (في متحف الفاتيكان).

ولدينا من فرنسا صورة توضح توضيحاً كاملاً الترتيب الطارئ لمشهدية التابلوه المتفرقة التي ادخلت إلى ارضية الرقص (في باليه «ديلا روياني» التي يجدها القارئ في الصورة التالية). ويتضح من هذا انها خطوة صغيرة إلى المشهدية الكاملة للخشبة على المصطبة في أواخر مسرح القاعة، كما هو واضح في صورة كالوت لحفلة تنكر فلورنسية في الفصل السابق. فالمشهد هنا هو رسم نموذجي، اي انه لا يمكن ان يصنع من الجص وهو غير معماري.

سيرليو اعطى تعليماته في التراجيديا الفترفيانية ومشاهد الكوميديا اقيمت بالنقش ولم ترسم على لوحات (وهكذا اقيمت المنظورات في فيسنزا) ولكنه سمح ان ترسم القطع الصغيرة في نهاية المشهد في منظور لتحمل الخطوط التي بنيت بدقة بتقليص صفوف الأبنية على جانبي شارعه. وقد نتصور رسام المشهد يوسع تلك الستارة الخلفية سنة بعد سنة مستغلاً أكثر فأكثر المكان الممنوح (بثمن باهظ) حسب تعليمات المهندس، إلى ان يقدم الرسام أخيراً مشاهد معمارية أرخص بكثير من المعماري والنجار ويكون قادراً على ادخال مؤثرات المناظر الطبيعية في المسرح أيضاً ويطرد بذلك منافسيه إلى باب الخشبة. ان المشهدية المنظورية المرسومة التي توطدت في ايطاليا في القرن السادس عشر، وانتشرت شمالاً في القرن السابع عشر، هي التي سيطرت على خشبات أوروبا حتى القرن العشرين، عندما اكتشف المحدثون المتأخرون فجأة ان المشهدية الموغلة في التصوير جداً تقف حجر عثرة أمام الدراما وتحبط أفضل أنواع التأثير المرئي المسرحي.

في الأوبرا والمنظورات المسرحية، كما سوف نرى، سوف تنتصر الخلفية المنتصرة أصلاً أكثر فأكثر. ولكن يمكن أن نستفيد من ملاحظة انه دخلت المسرح عندما كانت الدراما ضعيفة جداً. وبالنظر إلى فن المسرح كشيء معماري، نستطيع ان نقول ان المكاسب خلال النهضة كانت تزيينية ولم تكن بنائية: زخرفية لا عضوية. وكفكرة اخيرة عن القضية، دعنا نتذكر ان ايطاليا في هذا العصر اكتسبت شيئاً من البذخ الذي جاء من الشرق.

* * *



كيف تبلورت الخشبة المشهدية والصالة التي على شكل حدوة حصان في شكل مسرحي ظل معمولاً به كقاعدة حتى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. لاحظ الأخاديد المتوازية لمنظورات الجناح على خشبة المسرح. دار أوبرا لاسكالا في ميلانو.

في نهاية الفصل الذي يعالج المرحلة التي تلي مباشرة تلك القرون الوسطوية عندما قتلت الكنيسة المسرح، ثم تراجعت وتنكرت لـ «الدراما الدينية» المنفصلة، يمكن ان نلمح في النهضة تسلية مسرحية كما ازدهرت أخيراً في روما المقدسة. وعندما كان المزيد من صغار الآباء الكنسيين الصارمين يسحبون قفاطينهم الأنيقة بعيداً عن مسرحيات الأسرار والمعجزات اللبرالية جداً الآن ونصف الدنيوية، كان البابا ليو العاشر يبني لنفسه مسرح قاعة خاصاً في الفاتيكان. وقد وجدت هناك نصين عن الاخراج، وعندما نجمع القطع معاً يبدو اننا نربط الخيوط من قصة مسرح النهضة: مسرحيات نصف أصلية ومسرحيات نصف كلاسية، وظهور المشهدية المرسومة والزركشات الباذخة والحياة الاجتماعية الطائشة كخلفية. يكتب جون ادنغتون سيموندز:

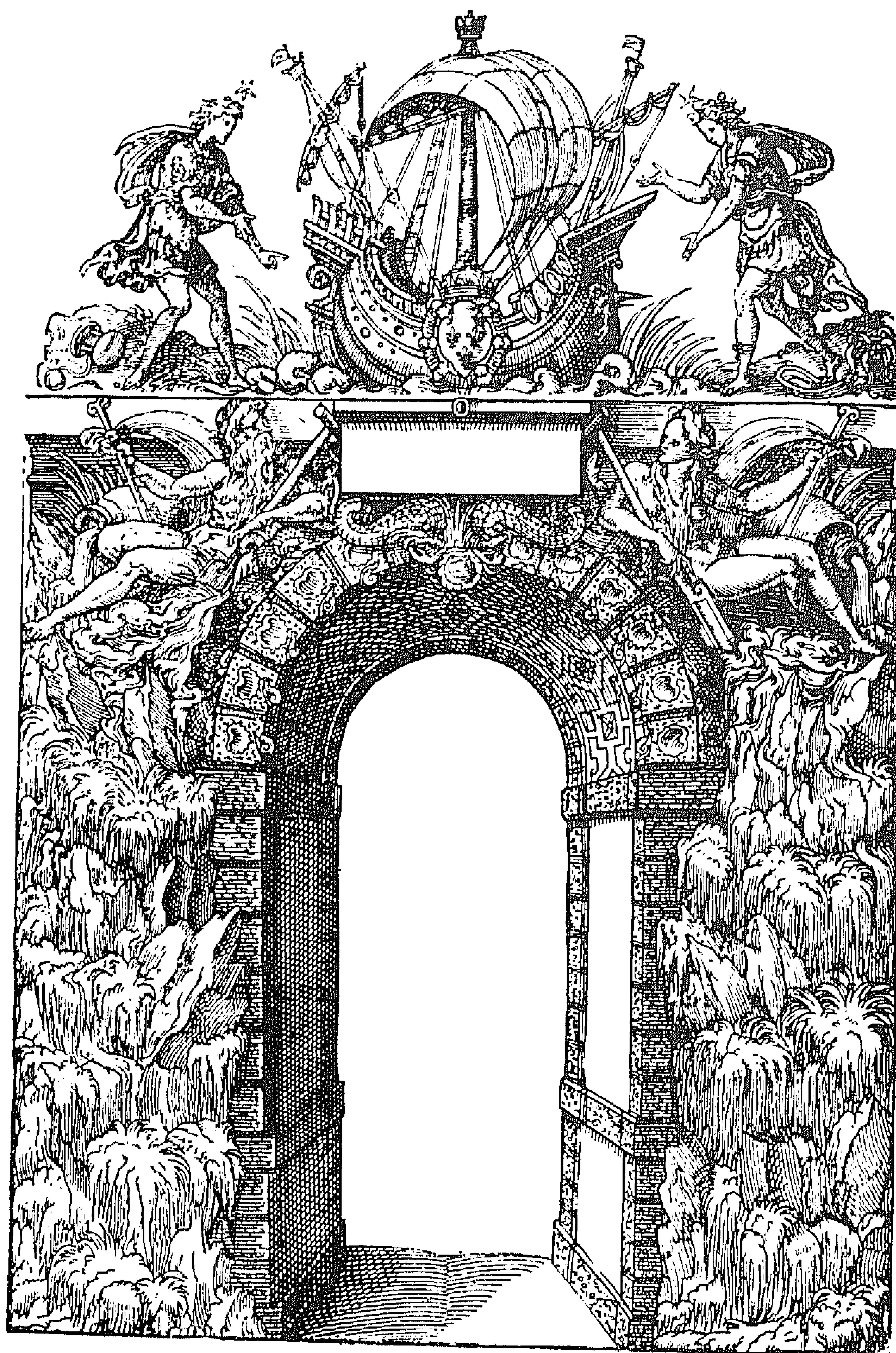
«كانت لدى ليو شهوة جارفة للعروش المشهدية. وكانت الكوميديات ذات الاسلوب اللاتيني الابداعات المكررة هي المحببة عنده. ولكنه أيضاً دعا الفرقة السينيسية لروزي، الذي مثّل لروما كل عام مسرحيات الفارس فقط، ، ولم يكن يتنكر لاي تهريج حتى لو كان تهريجاً غير فني، كما نتلقفه من كثير من القصص التي رويت عنه. وفي عام ١٥١٣ افتتح ليو مسرحاً في العاصمة وهنا في ١٥١٩ محاطاً بألف متفرج شاهد عرضاً لمسرحية اريوستو سبوزيتي».

وهنا نترك ادموند اردنر يتعهد بتكملة التقرير:

«قد استه نفسه وقف في الباب ليشرف على السماح لضيوفه فيبارك ويسمح بدخول أولئك الذين ينتقيهم ويراهم لائقين بهذه المناسبة- زهاء الفي شخص في مجموعهم. وعلى الستارة رسمت صورة المضحك او المهرج الدومنيكاني للبابا، فرامريانو وهو يلعب مع الشياطين مع كتابة في الأسفل: «هؤلاء هم هزليو فرامريانو». ثم أسدلت الستارة على موسيقى المزامير فظهر مشهد جميل لمدينة في منظور يمثل فيرارا الخاصة بالمسرحية رسمه رفائيل بنفسه، فنظر إليه البابا بنظارته وأبدى شديد الاعجاب به. وأضيئت خشبة المسرح بالشمعدانات مدعومة بمشاعل تشكل حروفاً، كل حرف يتشكل من خمسة مشاعل، وكانت الجملة التي كتبتها المشاعل هي: ليو يمنحكم بركاته. وفي المراوغات الداعرة لفاتحة المسرحية ضحك



مسرح قاعة كما نظم خصيصاً لـ «باليه كوميك دى روياني» انشىء في عام ١٥٨١ قبل عهد هنري الثالث وبلاطه في فرنسا. لاحظ المشاهد المتفرقة على أرضية الرقص، والمشهد الصوري الكامل على الخشبة البدائية. (اعادة نحت، من معجم بوجان في طبعته التي نشرت بعد الاخراج فوراً).



قوس بني لدخول شارل التاسع إلى باريس عام ١٥٧٢ صممه برنارد دي باليسي. مصدر نموذجي من مصادر المشهدية «المرسومة» (من كتاب ادوارد درومونت «الاحتفالات الوطنية في باريس»)

البابا ضحكاً عميقاً لكن الاجانب كانوا بين قيل وقال. مثلت الكوميديا حسب الاسلوب المعتاد لذلك العصر مع غناء وموسيقى بين الفصول كان هناك مغربي يقدم حكاية «الغورغورنة» (الغورغونات ثلاث عذارى مفزعات في قباحتهن ومنهن ميدوزا- المترجم).

ومرة اخرى يلخص سيوندز القضية ويتقدم بالفكرة إلى أمام:

«عندما صار ليو بابا قال لغيليانو، دوق نيمور «فلنتمتع بالبابوية ما دام الله منحنا اياها». وبهذه الروح قام بادارة «الكرسي المقدس». وكلمة السر التي اذاعها سادت كل مجتمع روما. فالأقنعة وحفلات الرقص والكوميديات والمواكب الكرنفالية ملأت شوارع المدينة الخالدة وقصورها مقلدة الاحتفالات الوثنية، بينما سار الفن يداً بيد مع الاسراف والتبذير... واثناء ذلك وسط حشد من الكاردينالات في ثياب صيد ومن الفتيات الراقصات نصف العاريات وبأقنعة من كرنفال الباخيات تحرك المحتفلون من الشمال بعيون مندهشة محملقة حزينة- تلاميذ لوثر بروحه التي كانت في غمدها، يقفون ممسكين سيف الروح، جاهزين لاشهاره والضرب به.



ممثلون مقنعون من بقايا مسرحية لتيرنس، في الفترة الأخيرة من عصر النهضة.
(من مخطوطة لاتينية في البيليوغرافيا الوطنية بباريس).

لاشيء أفضل من هذا يمكنه أن يوضح الموقف الخطير للمسرح في الحياة الاجتماعية: تنقلاته من حالة الفن الرفيع إلى حالة شيء يمثل البؤس والخطيئة. وعندما نلتقي الذين انخرطوا في القيل والقال، أي «تلاميذ لوثر» مرة ثانية، فانهم سوف يقمعون مسرحاً متحللاً آخر - الذي مهد لولادة كوميديات شكسبير وتراجيدياته. أما هنا فقد انحطت خشبة مسرح عصر النهضة المجيدة إلى تسلية هؤلاء الأساقفة والكهنة الذين عينوا بموجب حكمة الهية، كما يعتقد الكثيرون ليحموا الأخلاق وينقذوا نفوس أتباعهم. والكنيسة، والمؤرخون الكاثوليك أول من يوافقون على ذلك، قد فشلت في النهوض والخلاص من حالة الفوضى غير المعقولة ومن حالة الدعارة المخجلة بين طبقات الاكليروس، وقد وصلت هذه الحالة إلى ذروتها بانقسام البابوية في بداية القرن الخامس عشر. وعندما يحصل التحسن، من خلال عصر الاصلاح الديني والاصلاح المضاد يتحتم على المسرح ان يعاني من قمع الطرفين، من المتطهرين الذين نظروا إلى المسرح على انه غير مهذب ولا يخضع لله- وكأنهم بابويون- ومن الكاثوليك باعتباره دنيوياً وغير متورع. ولكن حرية التفكير والعمل التي ولدتها النهضة الايطالية كانت حضانتها قد تمت باتجاه الشمال، فازدهرت المسارح خلف أولئك الذين ابتدعوها أو الذين حلموا بها من الايطاليين.

ملاحظات الفصل الثامن

١- موجز تاريخ النهضة في ايطاليا، الملخص من تأليف جون ادنغتون سيموندز للكولونيل ألفرد بيرسون (لندن ١٨٩٣). وهذا الملخص المفيد لكتاب سيموندز الأساسي «النهضة في ايطاليا» ما يزال كما أعتقد أفضل كتاب يقرأ في هذا الموضوع.

٢- الشاهد هنا وشاهد آخر في نهاية الفصل، من كتاب «ملك شعراء البلاط: دراسة لودفيكو اريوستو في أعماله وحياته وعصره» لادموند غراندر (١٩٠٦).

الفصل التاسع

فاصل لطيف: الرعوي والأوبرالي

في قسم من الأقسام الصغيرة للدراما طور شعراء النهضة الايطاليون شكلاً جديداً وتركوا النصوص المسرحية ذات القيمة الخالدة. قبل عصرهم كان هناك شعر رعوي ولكن لم تكن هناك دراما رعوية تذكر. وإلى جانت انتاج الحياة العنيفة القاسية في ذلك الزمن- وربما محاولة للهرب من هذه الحياة- ظهرت إلى الوجود كمية معتبرة من المسرحيات الريفية والرعوية. فدرامي البلاط يمكن أن يخدم أميره بما لا يستطيع غيره ان يخدمه عندما يعود بخياله إلى عصر حالم، فيبتكر الأبطال والبطلات الذين يمشون وسط المباهج الأركادية (اركاديا مقاطعة يونانية تقع وسط البلبونيز كانت تعيش على الرعي والصيد وتنعم بالسلم والحرية بعاداتها الريفية – المترجم) ويقدم صوراً للبساطة الريفية والجمال الرعوي أمام جماهير القاعة المتخمين والبعيدين عن البساطة. ربما كانت مخطوطة هذا الكاتب المسرحي أقل بكثير من اطار لسلسلة من الصور والرقصات والقصائد التي تنشد، أو ربما كانت هامة تفيد كما يفيد نص مسرحية تنكرية، ولكن النتيجة انها مخطوطة هامة باعتبارها مثالاً غنياً جداً للدراما الأدبية.

لقد صدق تماماً من ذهب إلى ان ظهور الدراما الرعوية حدث تماماً عندما استطاعت خشبة المسرح ان تتعامل لأول مرة مع الغيطان أو حدائق الريف أو

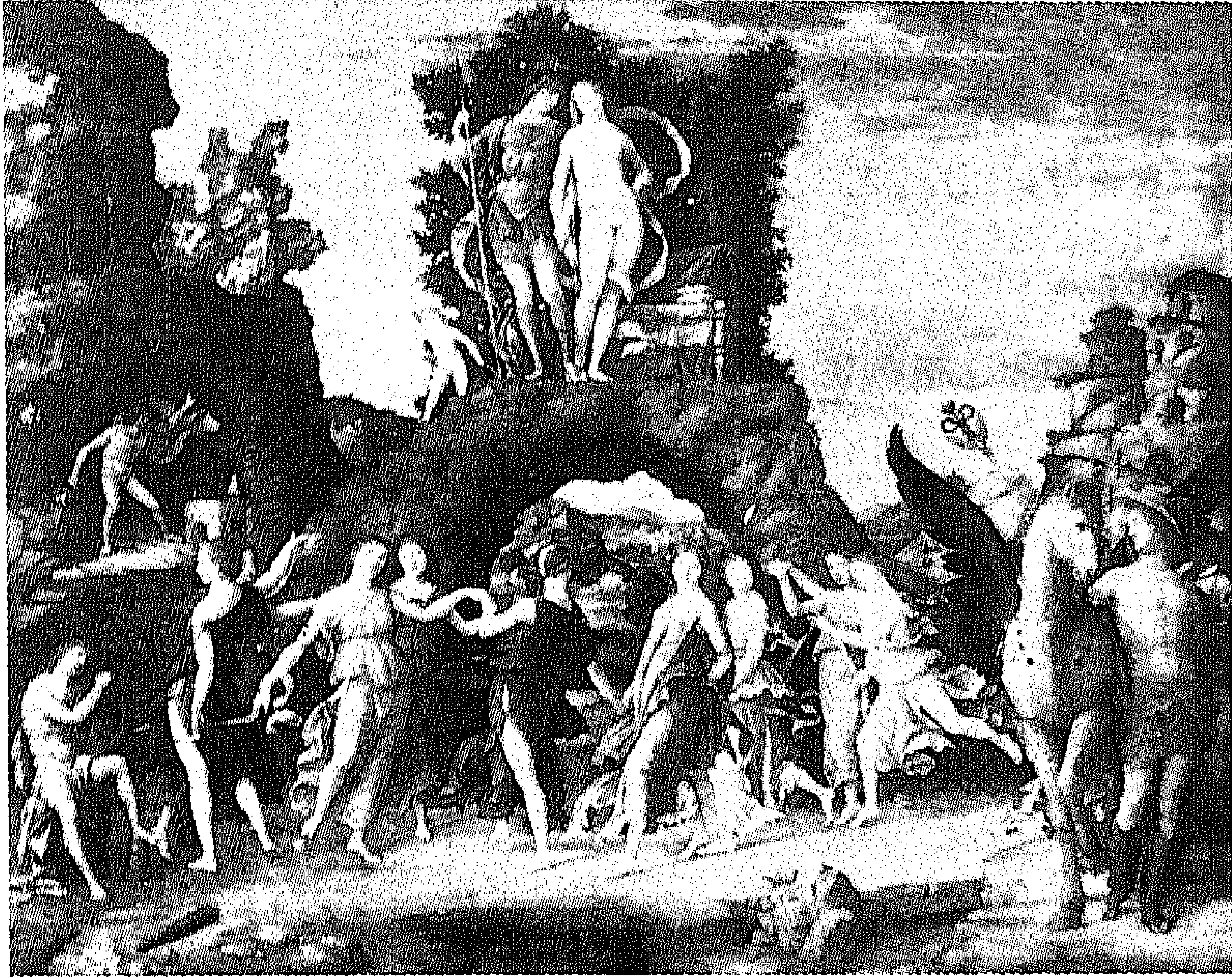
البساتين، فالشكل يبدو أنه يحتاج إلى اعادة دعم بالصور- إلا إذا قدم هذا الشكل في حديقة أو غابة أو دار تمثيل. فالمسرح الايطالي الحدائقي يأتي على أي حال بالدرجة الثانية إلى جانب أدب العشق الريفي، وكما كان التجديد اللطيف بين «ابنية» المسرح، كذلك تماماً كانت الدراما الرعوية بين النصوص المسرحية.

فالشعر الريفي سلّى الرومان حتى عندما كانوا في أوج غزواتهم غير الريفية، وفي ذروة اراقتهم للدماء. ولكن ثيو قريطس اليوناني الصقلي يظل حتى اليوم أستاذ الشكل الذي وهب العالم هذه الأغاني الريفية الجميلة وهذا الحوار العذب مع احراش الهضاب الخرافية ووديان صقلية، بحيث لم يلمس أي شاعر متأخر عواطفنا بمثل هذا السحر. في عصر النهضة كما في روما القديمة، يمكننا ان نقرأ شيئاً من الروح الغريبة، من النفاق، من رومانتيكية ضعيفة، في اهتمامهم بالأشياء الريفية: إذ حقاً يبدو هنا ما بدا مؤخراً في بلاط لويس السادس عشر في فرساي، وهو التكلف المتصنع. ولكن قد نتأكد أيضاً أنه يوجد بين المكائد العنيفة والوظائف الاجتماعية المصطنعة شعور متأصل بحياة الريف، شوق حقيقي لمسرات أمتع وأبسط. فهذه المغاني والكروم في ايطاليا تدل عليه، وبوكاشيو قد استنشقه (فحكاياته العشقية العالقة بالذاكرة تبدو دائماً انها تحمل شيئاً من عبير المشهدية الحدائقية) وحتى لورنزو الرائع نتذكره (كشاعر) لقصائده الريفية ومناظره الميثولوجية. ومن تقليد فرجيل والقدماء من ناحية، وكصدى للريف الايطالي من ناحية أخرى نشأ وترعرع هنا الأدب الرعوي والتغني بالحياة الرعوية، ليصبح متابعة دائمة في الدوائر البلاطية عبر كل ايطاليا واسبانيا وفرنسا وانكلترا لمدة قرنين وأكثر. فان لم يكتب سانازارو «أركاديا» فمن المشكوك فيه ان السير فيليب سدني كان سيكتب هو الآخر اركادياه. ونحن نعرف كيف غرف شكسبير من الحكايات

الايطالية الشفافة التي كانت شائعة في عصره، فاتخذها واخضعها لارادته وجعل منها كوميديا القصر والحديقة وسماها «الليلة الثانية عشرة» أو أخذ قطعة ريفية ليجعل عنوانها «حكاية الشتاء».

كان من المحتم على الدراما الايطالية، وقد انعتقت مجدداً في القرن السادس من عقال الأشكال الكلاسية القديمة (وان لم تنعتق من الشخصيات المسرحية الكلاسية) ان تتشرب هذه الدفقة الرعوية. وكعنوان رئيسي لمسرحيات كل هؤلاء الدراميين الذين انقادوا لتاسو يمكن ان نكتب: «الزمان» هو العصر الذهبي. و«المكان» هو الأدغال العطرية والمزارع الريفية وهضاب وغابات البلاد الميثولوجية و«الشخصيات» هي بان (رب الغابات- المترجم) وفوناته (اتباعه ممن يحبون الغاب والموسيقى- المترجم) وايكو (حورية غابات وقعت بحب نرسيس- المترجم) والقبرصية (المقصود فينوس ربة الحب والجمال- المترجم) ودائماً الرعاة والراعيات بعصاهم المعقوفة- شخصيات جسدت تلك الحياة المثالية البسيطة التي تحن إليها كل قلوب تلك النظارة.

القصص تدور عن الحب، والحب الريفي في أمكنة وأزمنة العصر القديم، قبل ان تصبح الحياة معقدة أو كئيبة خاوية. اواه كم هناك من سعادة ساحرة في تلك الليجندات. في ذلك الزمن جعلت الالهة العالم للعشاق وحدهم. زمن النهار يكون دائماً الشفق الزبدي أو الانتعاش الواضح الذي يعقب الفجر مباشرة. ليس هناك غرف ولا شوارع، بل فقط ضفاف أنهر وينابيع للاستحمام وكهوف باردة. اركاديا انتقلت إلى خشبة المسرح.



البرناس: رسم لمونتينا. بعض الأساتذة الموثوقين اعتبروا هذه اللوحة أعظم تعبير نموذجي عن الروح التي فتحت الطريق لنهوض الأقنعة التنكرية والمسرحيات التي مثلت في البلاطات الايطالية في القرن الخامس عشر .

توركاتو تاسوسار بهذا الشكل حتى نضج وبلغ غاية اكتماله في مسرحيته «أمنتا» فأغنى الصورة الرعوية بشعر بديع وعبقرية جذابة وشعور دفاق، من غير ان يكون هناك ولو قليلاً من الدراما العاطفية (ولو مبتكرة بصورة مصطنعة). باتستا غواريني في مسرحيته «الراعي المخلص» أضاف قوة وكياناً للوزن. هذان الاثنان تنفسا الهواء النقي لتلك الحقول الميثولوجية وذلك العصر الذهبي، وهي الأشياء التي تمنى جميع الشعراء الرعويين بكل شوق استعادتها.

مثلت «امنتا» لأول مرة في فيرارا عام ١٥٧٣ وكانت تعرض في قسم منها وقسمها الآخر يسرد قصة ساحرة عن حب راع اسمه أمنتا للعذراء الجميلة سيلفيا التي كانت ذات مرة من أترابه ولكنها الآن زهرة من زهرات الربة الصيادة ديانا فهي لا تستجيب لنداء الحب. وتبدأ هذه المسرحية بداية متميزة بمدخل يلقيه نطقاً الحب المتخفي تحت قناع الراعي. وفي خلال مشهدين يتجلى الموقف، فدافني يذهب لومها سدى لسيلفيا لعدم احساسها بملذات الحب ويسوقها الحديث مصادفة إلى رسم صورة لطيفة عنها وكيف وجدت هي البهجة، ويتلو امنتا على صديقه تيرسيس قصة عذابه مع سيليفيا القاسية:

أمنتا

عندما كنت صبياً صغيراً قلما كان لي من الطول ما يكفي
لقطف أدنى الثمار المتدلية، أصبحت مغرماً
بأعظم فتاة جميلة ومحبوبة
تسلم للريح ضفائرها الذهبية. . .
لا أعرف من أي أرومة هي،
ولكن تماماً مثل العشب الذي ينمو من بذاره ذاته،
شيء ما مجهول كان باستمرار
يجعلني أشعر بالقلق عندما اكون معها، وعندما

ارتشفت من عينيها العذوبة الجميلة التي
تركتني مخموراً لم أعرف كيف رحت دائماً
اتنهد بالمرارة، ولا أعرف سبب ذلك
وهكذا قبل ان أعرف ما هو الحب
صرت عاشقاً . . .

بعد تلك المشاهد المعروضة والوصفية تظهر جوقة- وهي بقية باقية من الدراما القديمة- وتترنم بالعصر الذهبي: في هذا العصر جوقة من الرعاة طبعاً. ساتير غريب يبدأ الفصل الثاني بمونولوج عن الحب، ويذهب باحثاً عن سيلفيا في المكان الذي اعتادت ان تستحم به. وتتآمر دافني وتيرسيس لجمع أمنتا وسيلفيا معاً، فيخدع تيرسيس راعينا المدنف حباً ويجعله يعتقد ان سيلفيا تنتظره عند الينبوع. ويبدأ الفصل التالي باعادة سرد تيرسيس لمشهد عند مكان الاستحمام: هو وأمنتا عثرا على سيلفيا مربوطة إلى شجرة، فقد ربطها الساتير. وعندما اقتربا فرّ الساتير، ولكن سيلفيا بدلاً من ان تكافىء منقذيها تهرب مثل ظبية نفور.

يظهر أمنتا وقد ردت إليه الروح من محاولة الانتحار التي احبطتها دافني، وفي هذا الوقت تأتي حورية- مثال من «الرسول» النموذجي- تحمل خبر موت سيلفيا أثناء صيدها لذئب. يندفع أمنتا على الفور ليلقي نفسه من قمة جرف عال لكن سيلفيا على أي حال تعود إلى الظهور ثانية فتروي كيف نجت بصعوبة من الذئب. ويثيرها تقريع دافني لها بأنها سبب حزن أمنتا، وعندما يجلب الرسول أخبار القاء الراعي بنفسه من قمة الجرف، تقسم يميناً انها ستلقي نفسها لتلتقي معه بعد الموت، وتتوقف على الأرض فقط ريثما يوارى ما يظن انه جثمانه البارد المشوه. ويبدأ الفصل الثالث بمناجاة فردية حول الطرائق الغريبة للعناية الالهية- وبالفعل فان أمنتا نجا بطريقة عجائية من سقطته. وأقل عجائية هو اندفاع سيلفيا ودافني للبحث عن جسده فيأتون اليه:

البينو

ولكن عندما تعرفت سيلفيا

على أمنتا، ورأت وجنتيه الجميلتين

وقد انخطف لونهما، حتى لا توجد بنفسجة

يمكن ان تشحب بمثل هذه العذوبة، هكذا كان وقعه عليها

حتى انها بدت على وشك ان تلفظ انفاسها.

عندئذ مثل باخية متوحشة انتحبت.

وراحت تضرب على صدرها الجميل وسقطت

تماماً على الجسد المصروع، وجهاً لوجه

وفماً لفم.

الجوقة

اذن ألم يعد يمنعها خجل

تلك التي كانت قاسية ورافضة

البينو

انه حب ضعيف ذاك الذي يمنع.

وقوي ذاك الذي يحطم اللجام من خلال هذا الضعف.

ظهرت مثل ينبوع من المياه العذبة عيناها

اللتان حممتا وجنتيه الباردتين وهما تنوحان

وكان الماء من العذوبة حتى انه عاد إلى الحياة

وفتح عينيه الكابيتين وارسل من روحه

متألماً آه، انقذيني.

ويذهب للبحث عن والد سيلفيا ويخبرنا انه منذ أمد طويل وهو متشوق لرؤية الأحفاد. طبعاً تنزلق هذه الدراما انزلاقاً خطيراً إلى العاطفة. غنى وعذوبة خيال تاسو وشعره (والاقتباس هنا من ترجمة «لي هانت») منعا القصة من التخمة. كل شيء حوفظ عليه في المسار الخيالي، فلا وجود للواقعية في هذه الانتحارات والاخطار، ولا يوجد تشويق واقعي، ولا خوف من أن أمنتا يذيب الجليد الذي غلف قلب سيلفيا. ولكن هناك شيئاً ما- في امزجتنا الرقيقة- جعلنا نتأثر بالاحداث، ونحن ننساق بنوع من الفرحة الحسية مع غنى الشكل الخارجي للمسرحية- ولا يوجد هنا سحر ثيوقريطس- ودافني تخبرنا لماذا:

يخيل إلي ان العالم يهرم

وآخذ في الهرم، ينمو فيه الحزن

لقد أضافت روح النهضة إلى الشعر الرعوي علامة اصطناعية. فالشعراء يتشوقون، أكثر من كونهم يبتهجون، إلى عصر البساطة. ولكن هناك حباً ريفياً يغرق في الغزارة الغنائية، مثال من الليجندة الريفية المزينة بلطف وشفافية مع ومضة من العصور الذهبية منتشرة بين أبناء العالم المتخيل.

بالنسبة إلى النظارة الأصليين كان هناك فرح أضافي بالرمزية والالماعة المحلية. لقد قدم تاسو وصفاً طويلاً للبلاط التالي، مجاملة لراعية، فكل شخصية يمكن ان تتماهى مع شخصية من النبلاء أو السيدات في مجتمع فيرارا.

كان لأمنتا تأثير ضخم خارج ايطاليا لسنين متعاقبة. وقد قلدها الكتاب تقليداً لا حد له مراراً وتكراراً، ولكن من النادر ان يجاريها مجار، فتبقى هنا باعتبارها مثالاً وحيداً لخصناه حتى نستخدمه كنموذج للشكل الرعوي، للمسرحية الريفية النموذجية. لقد طبع منها أكثر من مئتي طبعة نشرت في ايطاليا، ولها عشرون ترجمة في فرنسا، وتسع ترجمات في انكلترا وعشرات من الطبعات المتفرقة بكل اللغات الأوربية حتى باللهجات الدارجة الصغيرة.



مشهد خشبة مسرح نموذجية بالأسلوب الايطالي للقرن السادس عشر مع منظورات لوحدات معمارية وستارة خلفية.

باستور فيدو أو «الراعي المخلص» وحدها تمتعت بشهرة مماثلة. انها عمل أكثر طموحاً، فهي أطول ثلاث مرات من «أمنتا» الموجزة جداً. واستبدلت الحكاية الخرافية البسيطة لسيلفيا بحبكة معقدة. ولكن الكلام طويل مثلها، ومعظم الحدث يقع خارج المسرح، ويعيد سرده علينا ساحراً العشاق والرسل والجوقة. والحب العميق للحياة الرعوية يملأ الكلام:

اماريليس

أيتها الادغال السعيدة العزيزة على قلبي
كلكم غارق في الصمت، بكآبة متفردة
موطن حقيقي للسلام وللهدوء.
كم هي متشوقة، كم هي متشوقة خطواتي
للعودة إليك، وآه لو ان نجومي

تلطفت وجعلت

حياتي مكرسة للوحدة . . .

لا أبداً أنا لن ابدل الحقول الاليزية

تلك الحدائق المخصصة لانصاف الآلهة

بظلالك الصادقة الجميلة . . .

العذراء الريفية كم هي مباركة

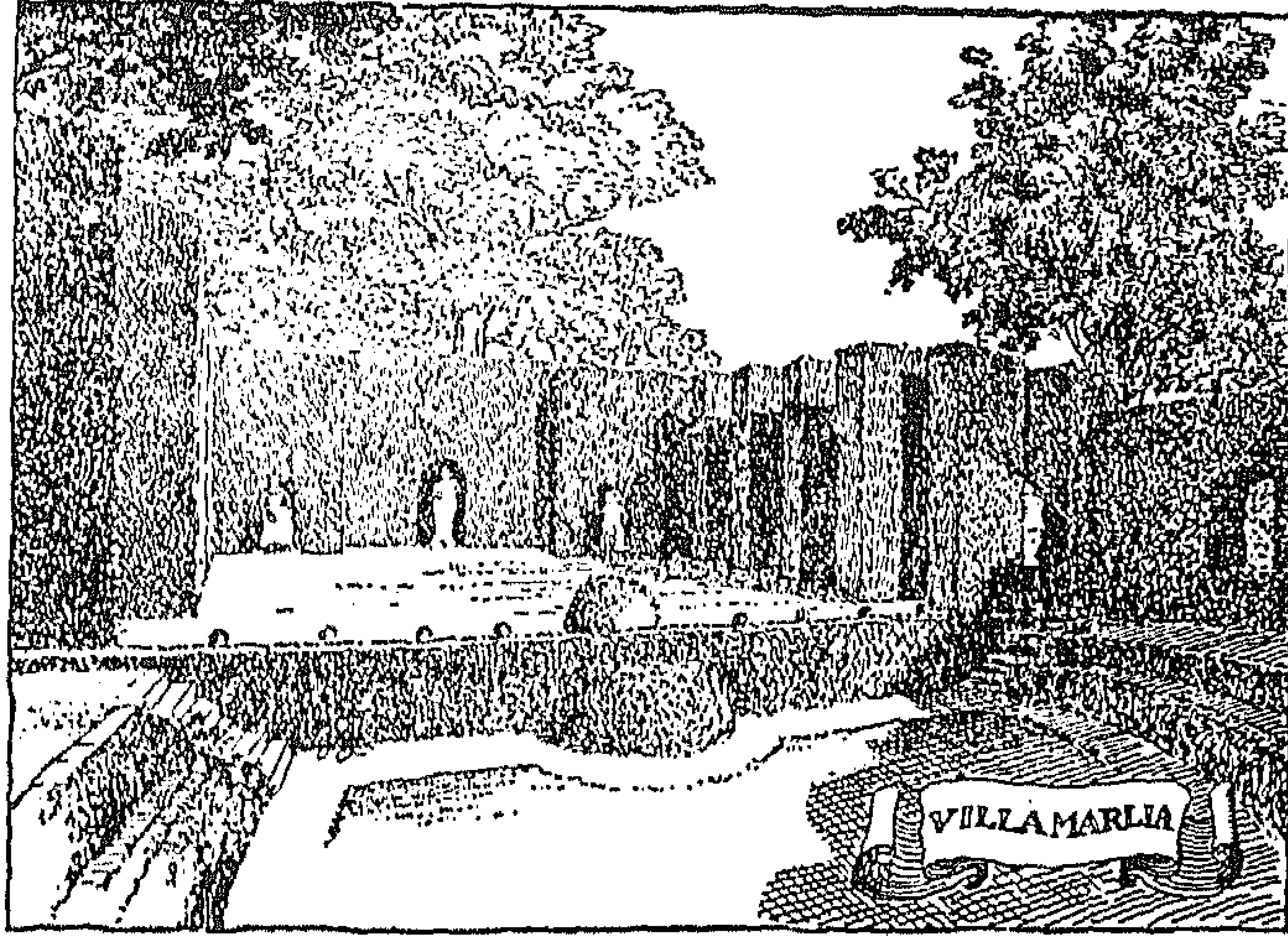
التي مع أن ثيابها طفيفة

فان ثوبها أليف وبسيط

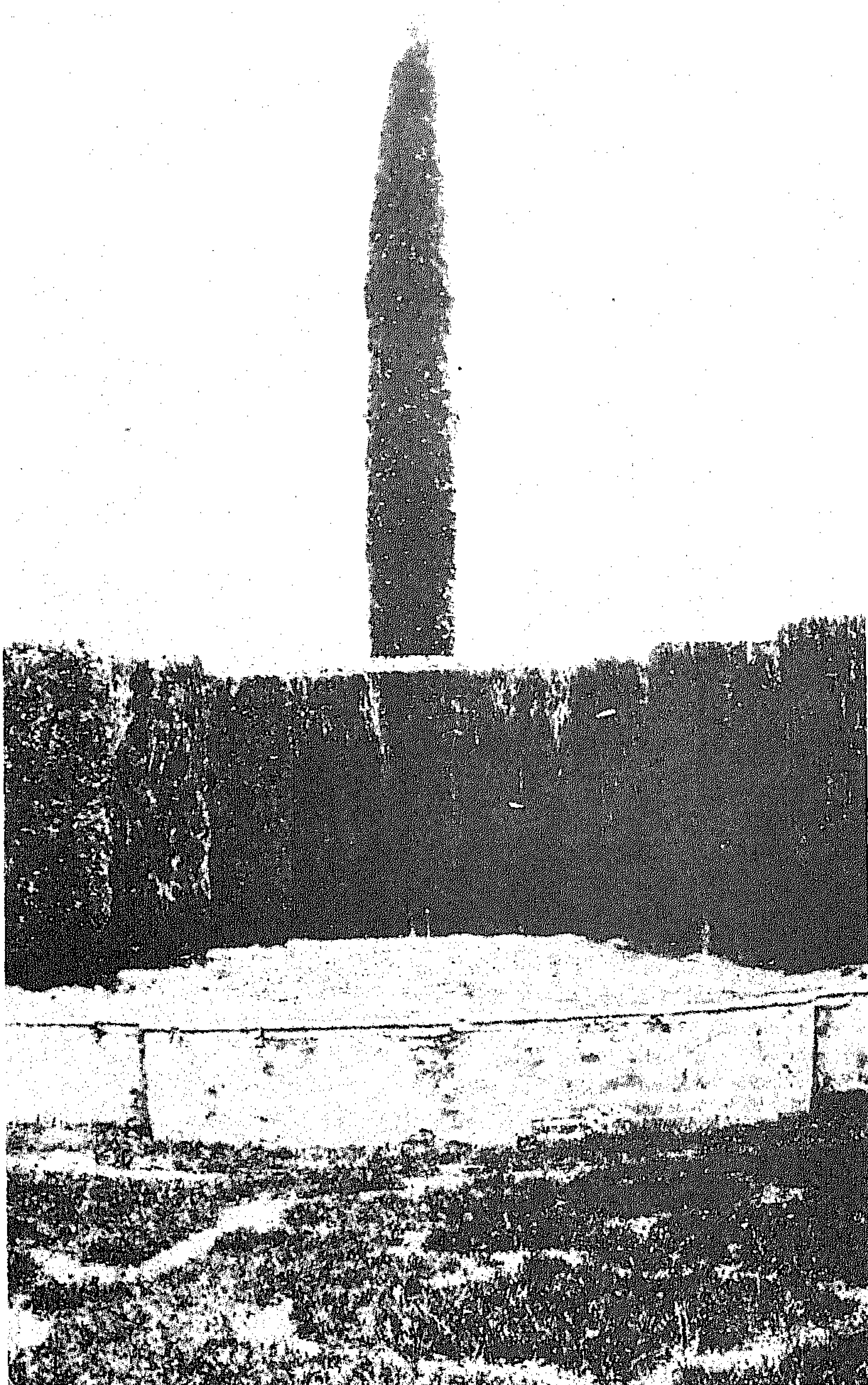
لم تلوثه الأوساخ

انها غنية بذاتها وحدها . . .

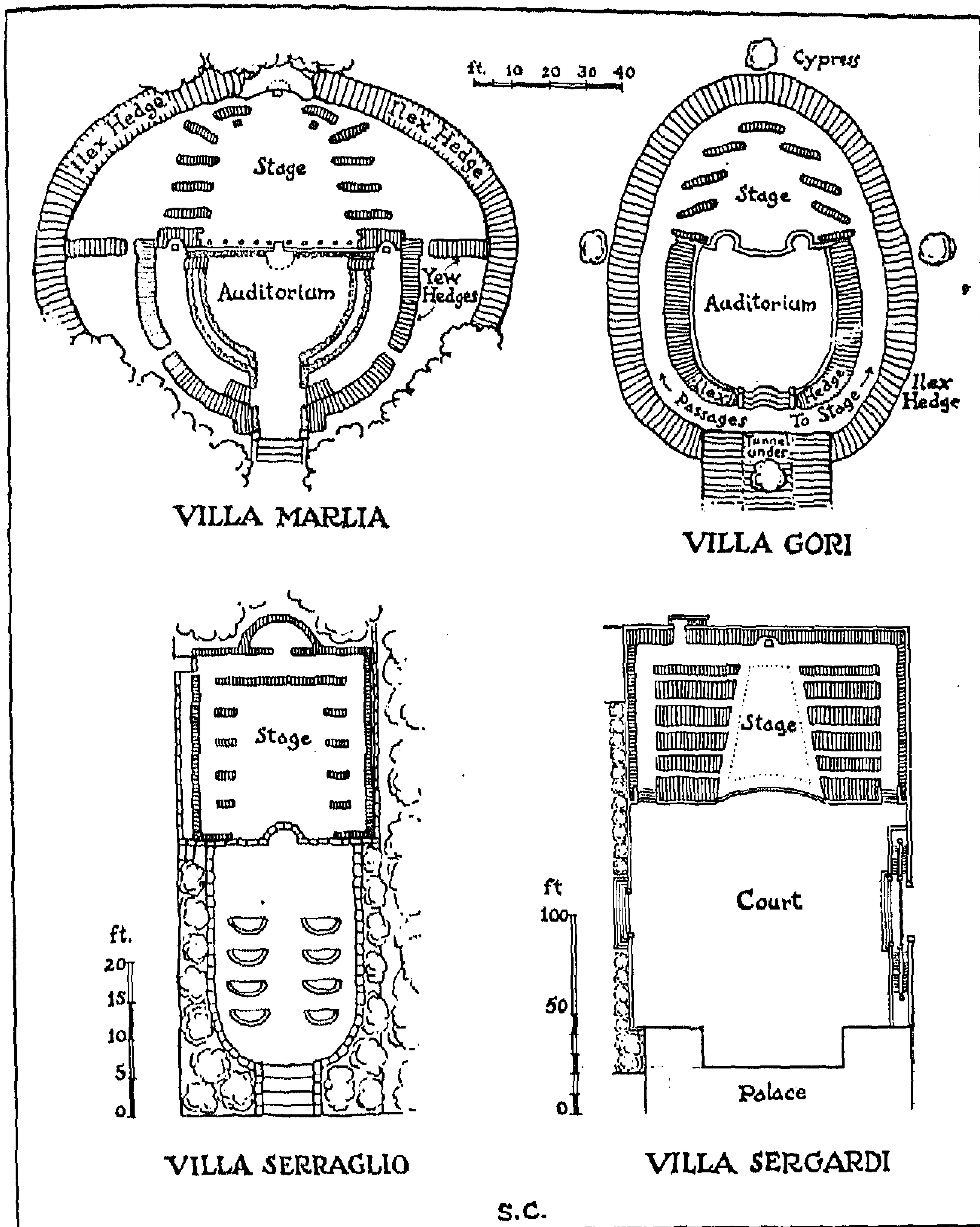
* * *



مسرح حديقة في فيلا مارليا ، قرب لوكا في ايطاليا . (رسم هنري فنسنت هوبارد ، باذن من الفنان) .



المسرح الريفي في فيلاغوري قريب سيينا. مسرح حديقة إيطالي نموذجي مع سياج من السرو الكثيف يحدد «أجنحة» خشبة المسرح الداخلية.



مخططات أرضية لأربعة مسارح إيطالية من مسارح الحديقة، تبيّن الأنماط المختلفة، وتشير إلى الطبيعة المشابهة للعبة في النماذج الصغرى. أجنحة الخشبة تكون عادة سياجاً من السرور أو البلوط الكثيف وأرض الخشبة من المرج. (من كتاب تشيني «مسرح الهواء الطلق»)

ومن الكلمات الأخيرة في الدراما الرعوية، نلاحظ الأبيات الوثيقة التي نطقت بها اماريليس، فلامست بها سبب اجتماع السحر الخالد واللطف العابر اللذين يجملان هذه التراكيب. على أي حال انها مؤلفة للسيدات النبيلات والجنتلمانات الذين كانوا لا يبحثون عن أكثر من مخادعة النفس بعد الظهر من عناء الحياة الواقعية.

فان كنت ترغب جداً
ان تشاركنا بركتنا، فتعال حراً وشارك
معنا في احتفالنا العذب.

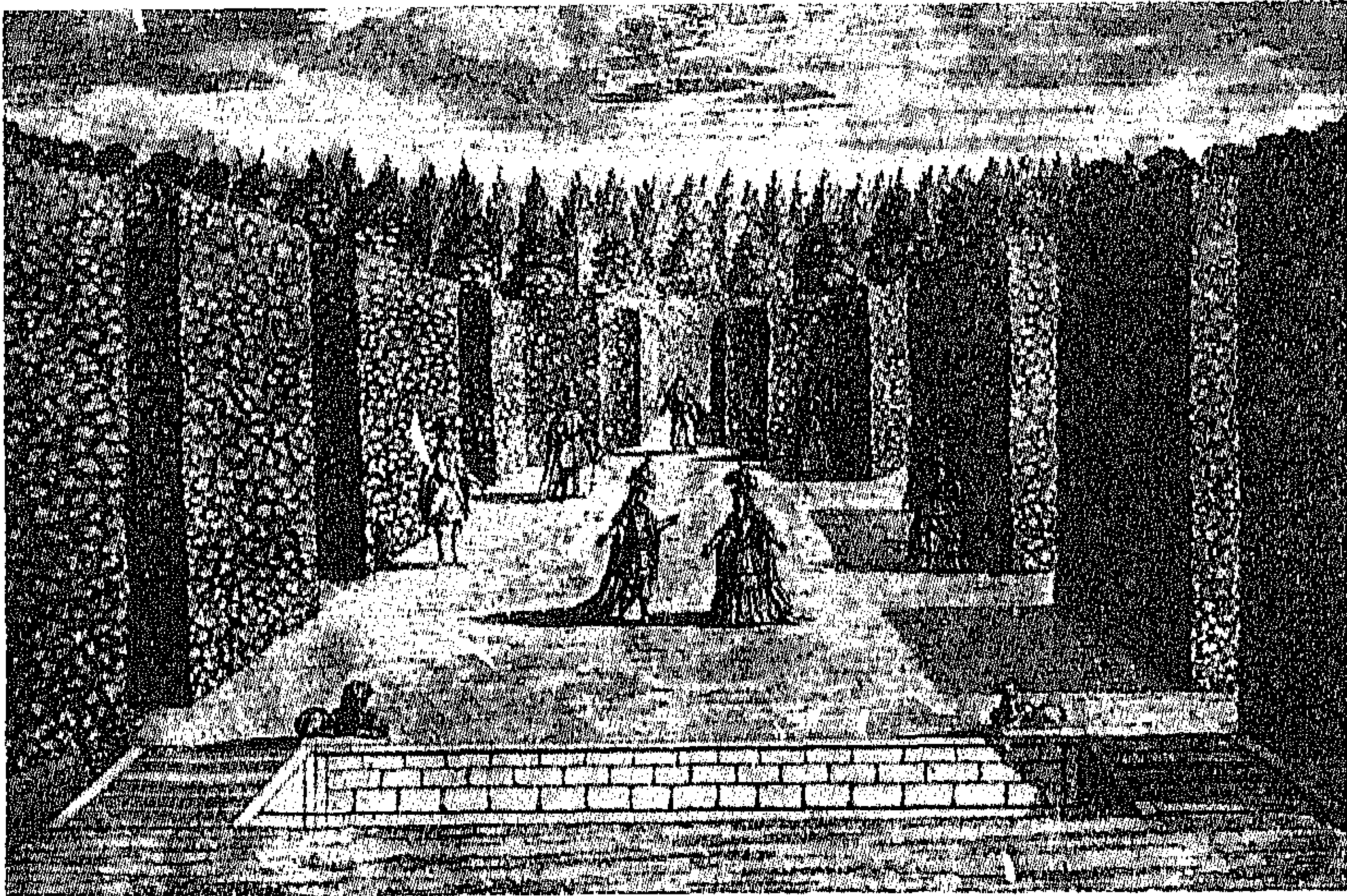
نعم، كانت بركة الاحتفال هي التي شكلت إلى حد ما الدراما الرعوية. انها دراما الملجأ لا دراما الحياة. وبهذا الصدد فإننا نوضح الأمور لو أضفنا أن هذين الشاعرين اللذين بكل عذوبة حولا إلى دراما ليجندات «الضباب الذهبي الذي لا مطال له» كانا بلاطيين مغتاظين ومتخلصين من الوهم: تاسو هو المثالي الذي تخطى الحد إلى الجنون الآسر الحقيقي، وغواريني انسحب إلى عزلة متحذلقة. لقد رددت المسرحيات صداهما وسوف تنافس كل أنماط الدراما التي نكتشفها حتى نصل إلى ظهور الروح الديمقراطية ولكن لا في أسبانيا ولا في فرنسا سوف نجد الغزارة الحسية ذاتها. هذه الروح في انكلترا تغلغلت في الشعر الغنائي، في سبنسر الذي تلقفها بغنى وعذوبة، وفي مارلو الذي لخص دفقتها بقوله:

تعال نحيا معاً وكن حبيبي
وإليك سوف أقدم كل المسرات.
تلك التلال والوديان والأغوار والحقول
والغابات أو الجبل الشاهق إليك تسلم القياد

وفي شكسبير الذي أضفى بريقه اللطيف على كل أعماله، أقوى وأطلى وآنس من أي شعر ظهر في إيطاليا ـ ولكن ليس أبسط.

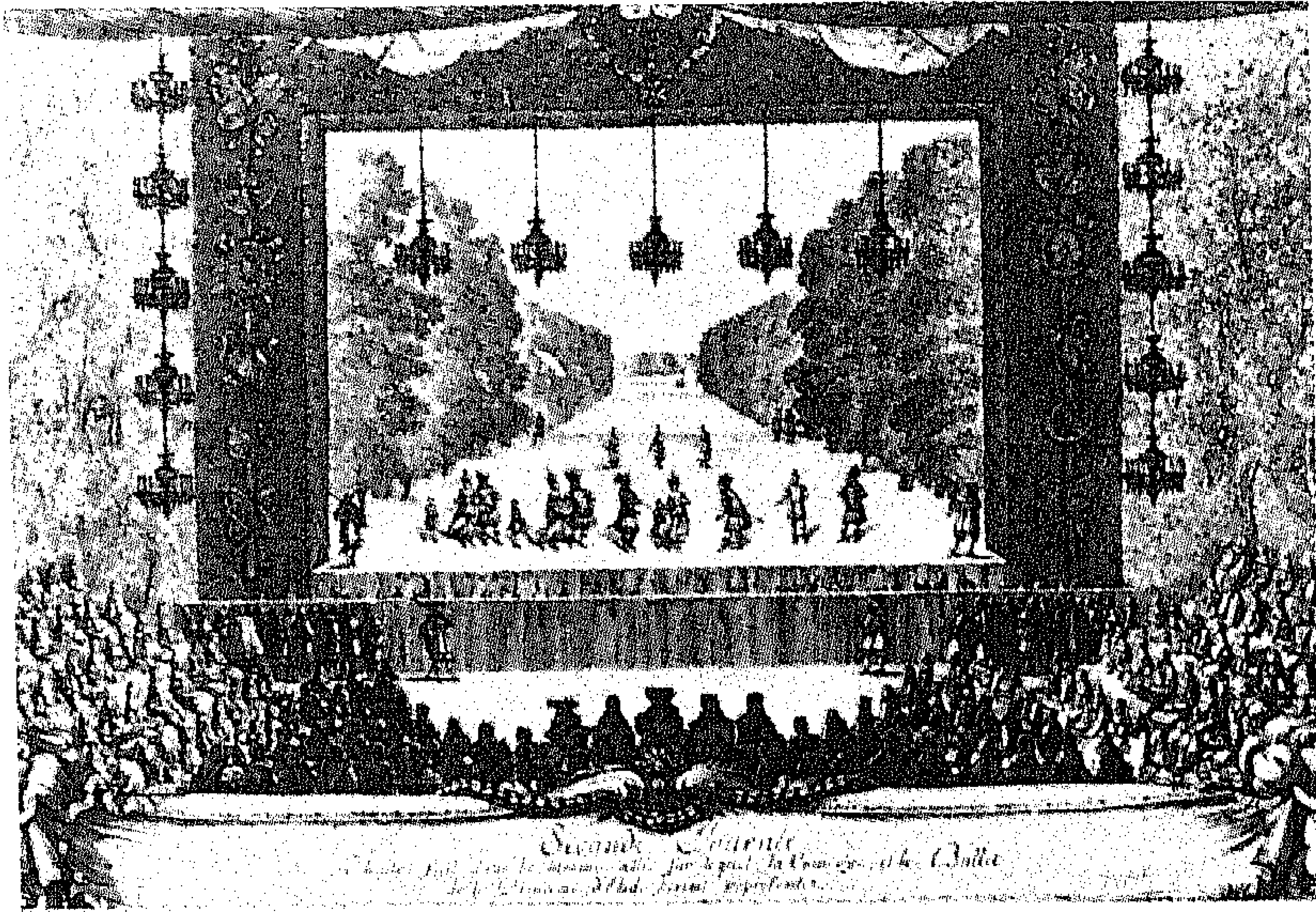
وفي إضافتي هنا صور مسارح الحديقة الإيطالية ومخططاتها المناسبة تماماً لعرض المسرحيات الرعوية، لا بد أن أشير أن هذه جاءت متأخرة تاريخياً (حسب علمنا) ذلك أن الدراما الرعوية كانت قد مثلت بمنظورات مسرحية مواكبية ملائمة وجديدة وقتئذ. ويمكن أن نسجل أن تاسو بطريقته المجنونة، قطع كل الطريق إلى فلورنسا ليشكر بونتالي العظيم لدوره في رسم مشاهد أمنتا ودلل على احترامه بعدم تقديم الاحترام للذوق الكبير. ولكن إذا كان للمهندسين والرسامين طريقتهم وقتها على خشبات إيطاليا في وقت متأخر نوعاً ما، فإن دور التمثيل قد غدت موضة دراجة، ومسارح الفيلا بالأسلوب الإيطالي بأجنحتها وستارتها الخلفية ذات السياج الأخضر الحيادي، شاعت كثيراً في حدائق القصور الشمالية. أحد هذه المسارح مصور هنا من حدائق شلوزمبرابل في سالزبورغ ويمكنك مشاهدة المسرح ذاته هناك اليوم إن رغبت. وما إن شاعت هذه الموضة حتى انتهت كلياً: وفي القرن العشرين سوف نجد كثيراً من المسارح الحدائقية في كاليفورنيا كما في كل إيطاليا، واجرؤ على القول إنها مستخدمة أكثر من غيرها.

* * *



عرض على مسرح حديقة قلعة ميرابل بسالزبورغ في النمسا.

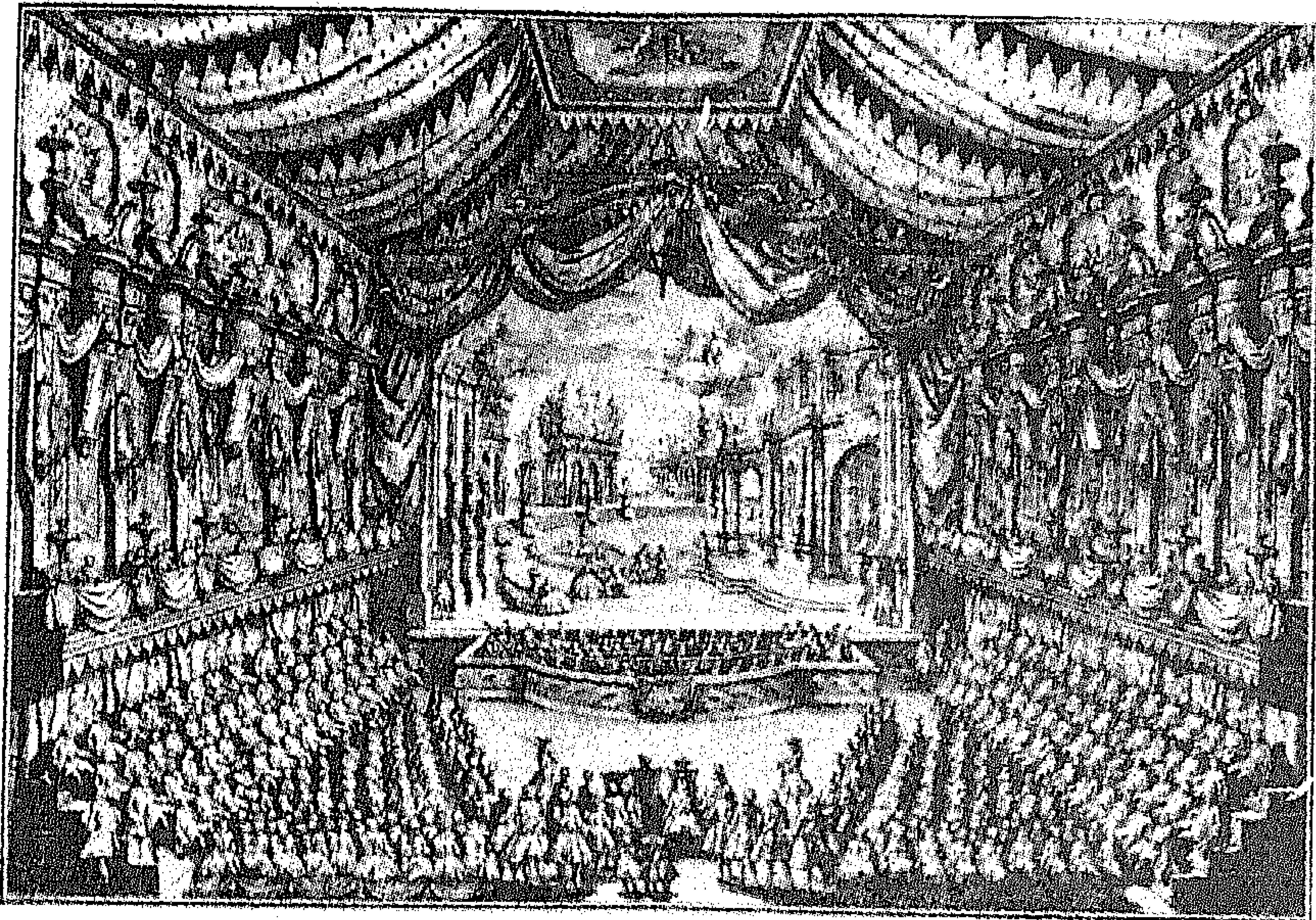
في بيت أو قصر جيوفاني باردي، كونت دي فيرينو في فلورنسا، في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر، اعتادت مجموعة من الشعراء والموسيقيين محبي الفن على التلاقي وتداول الحديث عن الفنون، ويلقون ويمثلون، الواحد للآخر. هؤلاء الهواة دفعتهم العاطفة ذاتها للفن والعلم أنهم متنوا أواصر إخوتهم الحرفية لتشكيل الأكاديميات ودراسة الأرشيفات القديمة وصياغة القواعد المؤسسة للممارسة «الكلاسية» في كتابة الدراما وفي الموسيقى وفي نظم الشعر... الخ. ولحسن الحظ أن أعضاء «حلقة» الكونت باردي لم يكونوا متمسكين كثيراً بقواعد الأكاديميين المتحذلقين - أو بالمعرفة الدقيقة لموضوعهم - ليغامروا في تجارب جديدة غير قويمة. من بين هؤلاء كان فنسنزو غاليلي، والد غاليلو الشهير، وموسيقيان شابان اسمهما جاكوبو بيري وغيوليو كاشيني.



مسرح في فرساي، حيث المشهد مشابه لرواق الحديقة المشهور في ذلك العصر، مع أشجار «أجنحة» أمام الستارة الخلفية المرسومة. وهذا عرض لبالية «أميرة إليدي» في احتفال البلاط لمدة ستة أيام بمسرحيات موليير ١٦٦٤. والملك لويس الرابع عشر هو الشكل الموجود في وسط جمهور البلاط. (رسم جان ليبوتر).

في أحد الأيام عرج الحديث على طريقة إلقاء الشعر في المسارح اليونانية القديمة. فالمعروف أن إلقاء الأبيات كان إلقاء خطابياً ان لم يكن موسيقياً صرفاً، وأن الموسيقى انشاد الجوقات. لماذا لا نعيد هذه الطريقة في مسارح القاعة الفلورنسية؟ لكن موسيقى الاغريق كانت قد اختفت كلياً ولا توجد أي أطروحة تخبرنا كيف كانت. وهكذا سعى الهواة إلى إعادة خلق الدراما الإغريقية مع الموسيقى. ان لديهم شيئاً محدداً ينظرون فيه، فلم يكن ثمة أي شيء يقف في وجههم.

ما توصلوا إليه كان شيئاً لم يتنبأ به أي واحد منهم. (الموسيقيون المحترفون اشاروا إلى أنهم انطلقوا بعشوائية وجهالة) لقد وصلوا إلى شكل فني جديد - ان لم يكن هجيناً - وهو الأوبرا. لقد فشلوا في إعادة خلقه، أو حتى أن يلقوا أي ضوء عليه، أي على الطريقة اليونانية في الانشاد. ولكنهم أسسوا نوعاً من الدراما الموسيقية التي كان لها شأن كبير في العالم منذ ذلك الوقت، وقد احتلت أضخم مسارحه وأفضلها عروضاً لمدة ثلاثمئة سنة. للوهلة الأولى لا أحد يقبل أن الأوبرا يمكن أن تكون شكلاً



المسرح الملكي بنابولي. زهاء ١٧٥٠. وقد تأخّر حتى صار باروكياً في روحه، والصالة هي من نمط القاعة. لاحظ المشهدية الكثيرة جداً والممثلون وهم يمتطون الغيوم.

فنياً «صرفاً» ومع ذلك لم يسبق لأحد منا أن رأى أو سمع بأوبرا تامة فإن الخشبة الأوبرالية حازت مكانتها الهامة في كل المجتمعات المعقدة في تركيبها، من خلال النقد وتشويه السمعة وتكرار البراهين عن عدم أهميتها. وبالمناسبة فإن كلمة «أوبرا» لا تعني شيئاً: «عمل» فقط، وهو اختصار لـ «عمل لوضع الموسيقى». ويمكن أن نتبنى تعريفات من أمثال «شكل موسيقي لمسرحية تمثيلية» أو «دراما وضعت لتلحن». والمسألة هو أن الموسيقى لم تعد عرضية، فالهدف أن تكون بنية القطعة.

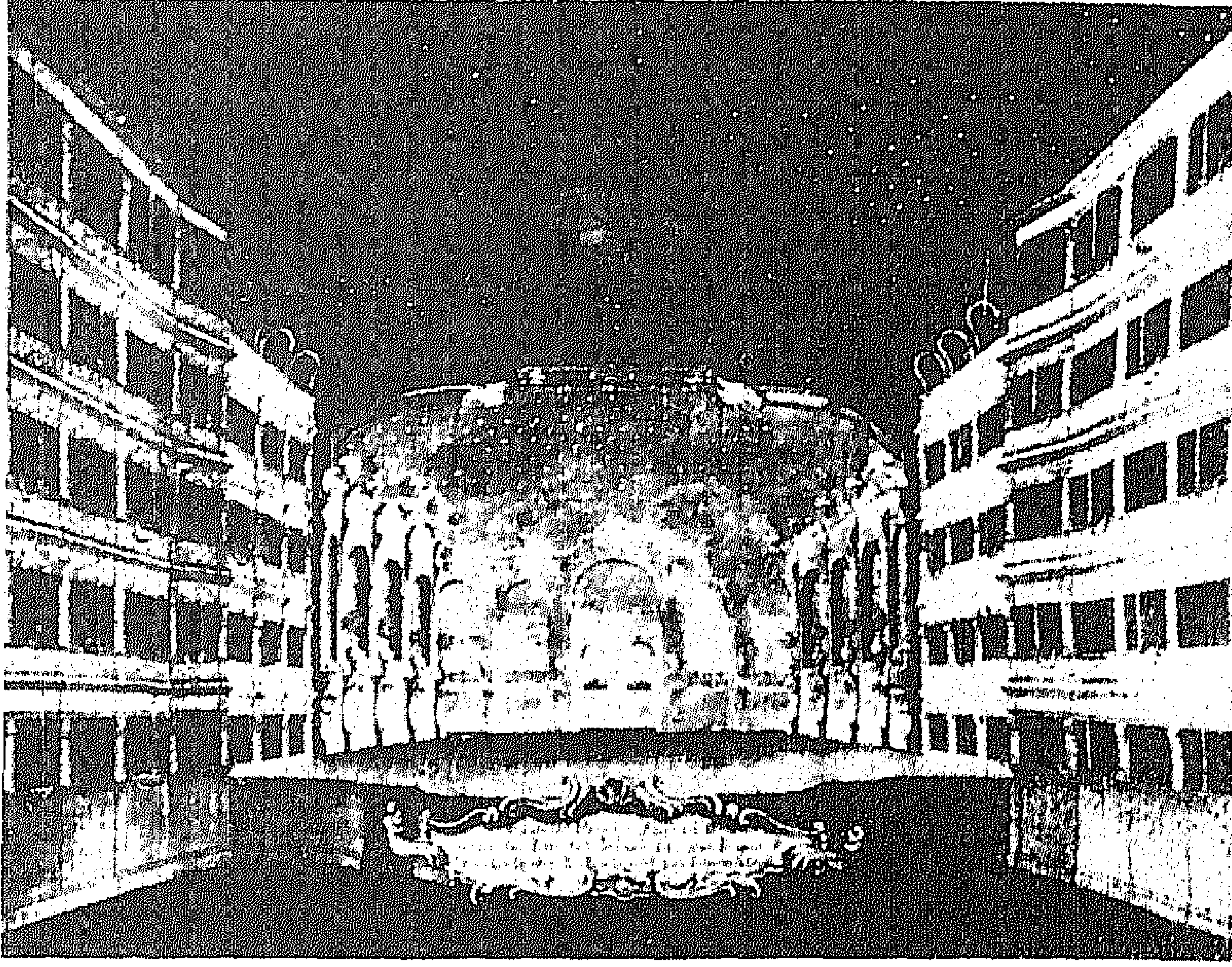
طبعاً يمكن أن نعود خلفاً ونكتشف بعض السابقين للأوبرا: وعلى الأخص في موسيقى الكنيسة كما وضعت لمسرحيات الأسرار والمعجزات، في العروض البلاطية لمسرحية الأقنعة والمسرحية الرعوية، حيث تلعب الموسيقى دوراً كبيراً (وربما برز في هذا الصدد أورفيو البولزياني على وجه الخصوص) وفي غناء أغاني الزواج. ولكن العرض الذي يؤرخ عادة باعتباره «الأوبرا الأولى» هو «دافني» لبيرى مع نص أوبرالي لرينوسيني، نفذ في بلازوكورسي عام ١٥٩٧. وقد جذبت هذه القطعة الاهتمام حتى أن مغناة يوريدس (زوجة أورفيوس ـ المترجم) لبيرى وكاسيني التي ألفت للاحتفالات التي اقيمت تكريماً لزفاف ماريا دي مديتشي على هنري الرابع الفرنسي عام ١٦٠٠ قد انتظرها الكثير على أمل أن يشارك فيها المثقفون والهواة والمحترفون، والموسيقيون من خارج فلورنسا ومن داخلها. كانت هذه أول أوبرا تقدم لـ «العامة» ـ مع أن المرء يجب أن يلاحظ أن هذه لم تكن دار تمثيل يذهب إليها أحدهم ومعه المال ليشتري بطاقة دخول. لقد كانت عرضاً بلاطياً. ولقد غدت يوريدس دفعة واحدة نموذجاً يقلد وينطلق منه لتجربة يقوم بها المؤلفون الموسيقيون الذين لا حصر لهم. لقد كانت الأوبرا شكلاً مقبولاً وتأسيسياً.

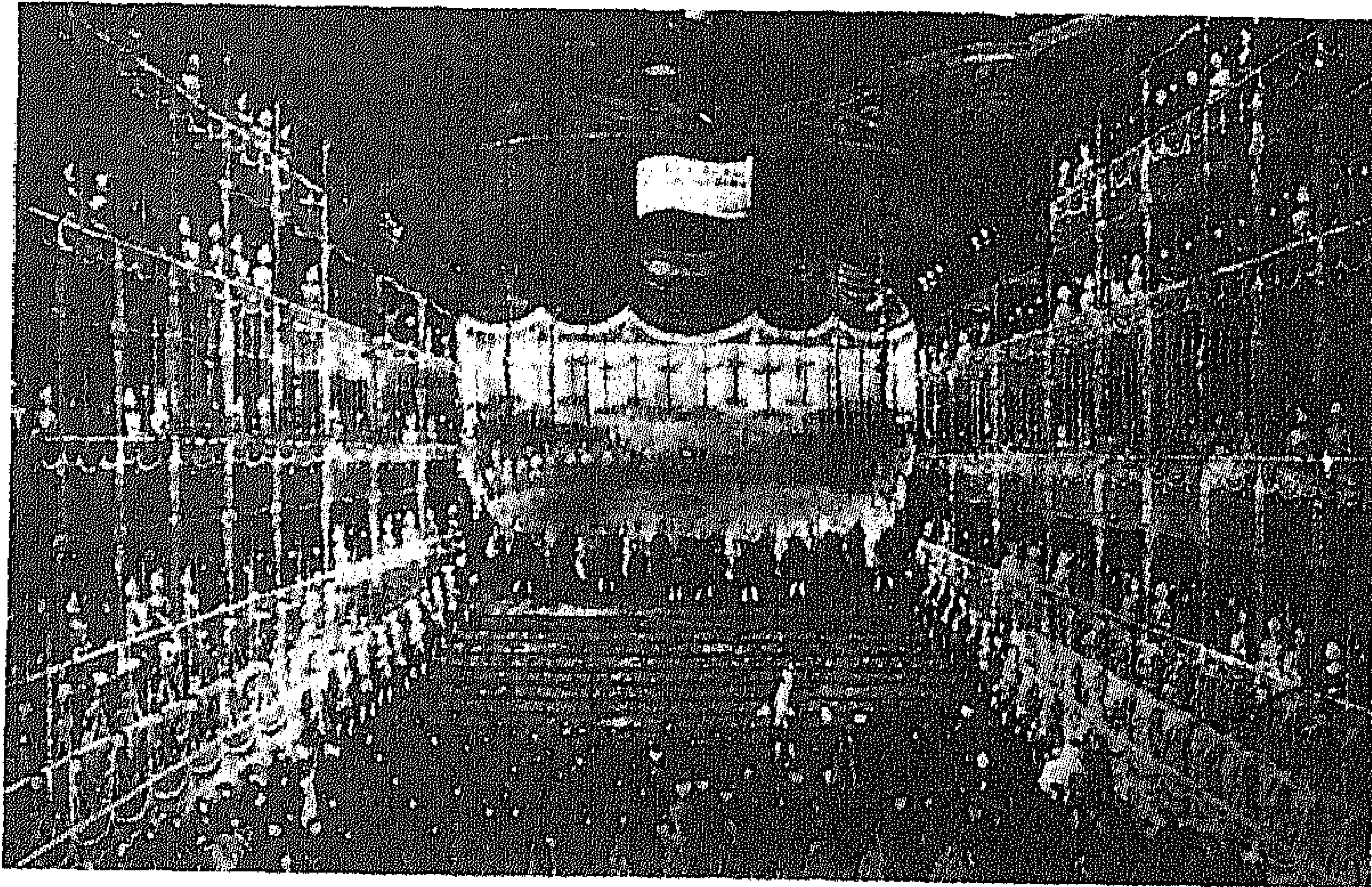
في عام ١٦٠٧ وفي بلاط مانتوا كتب كلوديو مونتيفردى، رئيس جوقة صلاة الكونت، موسيقى لنصين أوبراليين لرينوسيني: «دافني» و«اريانا». وقدم هذان النصان في الاحتفال التكريمي بمناسبة زواج امير كونزاغا على مرغريتا. (اني أكرر مسألة خلفية الاحتفال البلاطي حتى يتذكرالقارىء بذخ الانفاق المادي على عروض القصر ـ وعلينا أن نرى ليس فقط تجزئة البالية، بل إن الأوبرا ابتعلت الفواصل كلها). وسع مونتيفردي مجال الموسيقى كمساعدة للقصة الدرامية، فأضاف

الاوركسترا بكل شجاعة، وكتب بكثير من الأصالة والخيال باعتباره محسوباً أول الأساتذة الفعليين للأوبرا. ونجاحه في «اريانا» أدى مباشرة إلى تأليف عمل آخر، وفي العام التالي عرضت «أورفيو». وفي هذه الأوبرا تجرأ المؤلف على استخدام أوركسترا من أربعين قطعة موسيقية تقريباً. كما أنه أدخل قطعاً من الميلوديا.

حقاً إن الأوبرا في بدايتها كانت تقليداً مفترضاً للدراما الإغريقية، فلم تكن بعد قد تفرعت إلى نوع من العرض الميلودي الذي يبدو اليوم أساسياً في الأعمال الأوبرالية، وكان الإنشاد يعتبر المفتاح الذي يذلل صعوبة اتحاد الدراما بالموسيقى. ولكن حالما منح العنصر الميلودي جزءاً من المسرحية ابتعدت الأوبرا أكثر فأكثر عن الدراما كذريعة لها. بالطبع في كل تاريخ الفن في القرون منذ أن وضعت فواصله التنوعات والثوارت في هذا التمييز - كما نتوقع حيث يباعد الشكل بين فنين متمايزين - وهكذا حديثاً حتى أواخر القرن التاسع عشر، يوجد تأرجح مرحلي للعودة نحو «الدراما الموسيقية» وضد الزينة المفرطة. ولكن التاريخ من مونتيفردي، عبر كافالي وسيش وسكارلاتي وهكذا إلى أن نصل إلى مؤلفي المدارس الإيطالية والفرنسية والانكليزية، كان سجلاً لنمو الميلوديا، للحن المستقطب باستمرار، للتقليل من الاتجاه الدرامي، ومن المفيد أن نقول إن المخترعين الفلورنسيين للأوبرا، الذين تحدوا الموسيقيين المحترفين في تجربة الشكل الدرامي الموسيقي، كانوا بين قيل وقال حول تجديدات كافالي في الميلوديا الإيقاعية، لقد غدوا الآن محافظين، وكانوا خائفين من أن ابنهم، وإن ولد من نزوة عابرة، سوف يطوف الحقول من دون أن يواجه أي خطورة.

ولكن كان كافالي من خلالها متأكداً أن الأوبرا لن ترجع خلفاً إلى رتابة الالقاء غير المريح. على أي حال كان سكارلاتي هو الذي حدد منحى تطور الأوبرا الإيطالية - التي كانت حتى تلك الأيام تؤكد على الميلوديا الصوتية أكثر مما تفعله الفرنسية والألمانية. ذلك أنه في إيطاليا صارت الموسيقى فوراً زينة فضفاضة، وكان ثمة زلفى للمغنين الذين اهتموا بالقطع المعروضة أكثر مما اهتموا بالمزيد من التعبير الدرامي، وهذا أمر لا شك فيه. وفي غضون أربعين سنة نما المولود الجديد في الميدان المسرحي من الأداء التجريبي الرقيق إلى «الأوبرا العظيمة».

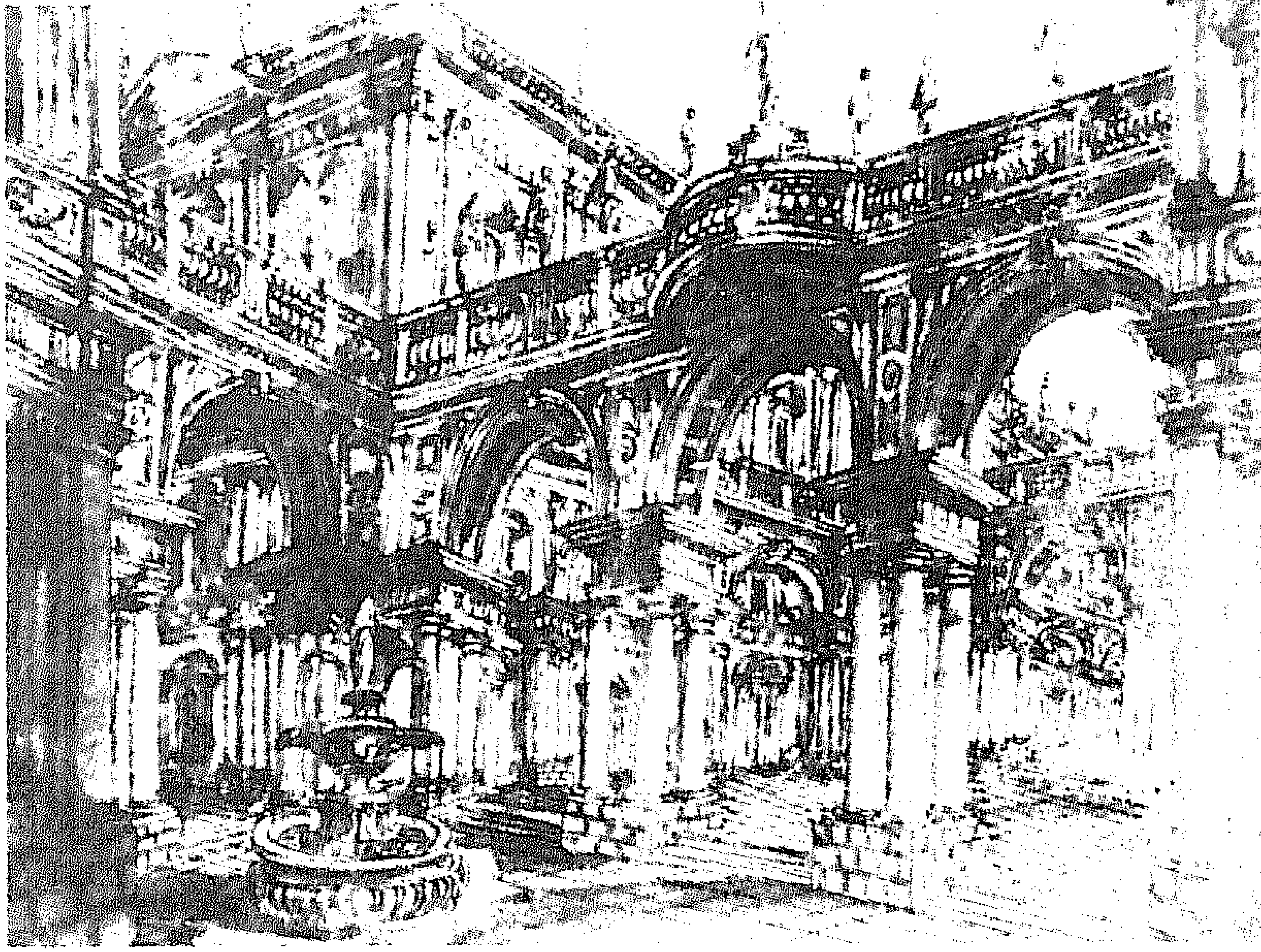


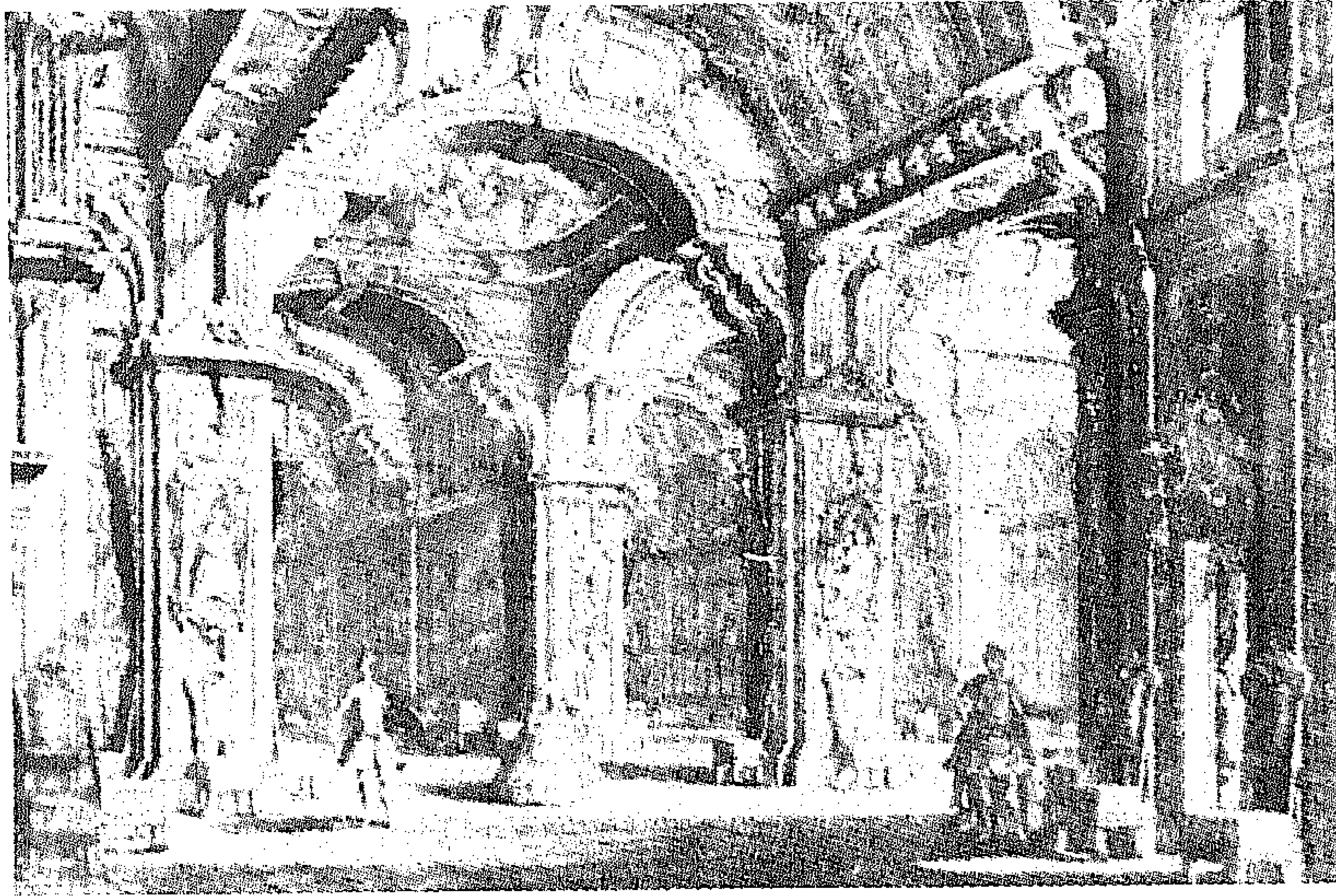


رسمان لبيلا غابرييلي لمسارح القرن السابع عشر في البندقية. أعلى: «مسرح سان صموئيل» وتاريخه يرجع إلى ١٦٥٦. أسفل: منظر لمسرح أثناء مهرجان.



تصميم مشهدي قام به فيليبو جيوفار من القرنين السابع عشر والثامن عشر في إيطاليا. والمشاهد الصغيرة في الأسفل تشير إلى أن الدرب المقنطر ظل خلال كل فصول المسرحية، أشبه ببرواز ثان، المكان الذي خلفه تتم الانتقالات، عن طريق تغيير الأجنحة والستائر الخلفية بين الفصول.





منظورات مسرحية معمارية ضخمة لبيباناس. أعلى: رسم جيوفاني ماريا غالي بيبنا، لمشهد خارجي. أسفل: داخل العمق لجيوسيب غالي بيبنا، كما نفذ من أجل المهرجان الدرامي في بلاط بافاريا عام ١٧٤٠ (قام بروغي بتصوير الأصل في غاليري أوفيزى بفلورنسا، والآخر من المطبوعة الأصلية).

افتتح أول مسرح أوبرالي شعبي في البندقية عام ١٦٣٧ : مسرح سان كاسيانو. وقد كان نجاحه كبيراً حتى أن الدور المنافسة قامت دفعة واحدة تقريباً، وقبل نهاية القرن كان يوجد أحد عشر مسرحاً في البندقية وحدها. ليس ثمة مدينة إيطالية أخرى لها مثل هذه الكثرة مع أن هذه الفترة كانت الفترة التي أصبحت فيها الدراما الجادة والاوبرا عملين احترافيين وقد انفصلتا نوعاً ما عن الحياة الجادة في البلاطات. في ذلك العصر صارت البندقية ونابولي وبولونا المراكز الشهيرة لعرض الأوبرا. كان تأثير الأوبرا الإيطالية في فرنسا وانكلترا قوياً جداً، ليس فقط في التحريض المباشر على التأليف الدرامي والموسيقي، بل أيضاً في تأثيرها على طرائق تنظيم خشبة المسرح وعلى شكل دار التمثيل. فالمسرح الذي من «النمط الإيطالي» الذي سيطر على كامل أوروبا حتى أواخر القرن التاسع عشر، هو حقاً دار أوبرا وليس مسرحاً صمم من أجل العرض «النظامي».

من عناوين الأوبرات التي أشرنا إليها : دافني ويوريديس وأرينا وأورفيو، يتضح أن الفن الجديد كان يتابع تقليد الدراما الرعوية. فمسرح سان كاسينو افتتح بأوبرا فيراري مانديلي «اندروميدا» وكان هناك زمن طويل أمام مؤلفي الأوبرا للهرب من حدود القصة الكلاسية. لكن سكارلاتي (١٦٥٩ ـ ١٧٢٥) ثبت شكلاً للأوبرا متمايزاً عن الكتابة العادية للمسرحية. لقد قدم الأوبرا ضمن «تصميم». هذا التصميم المميز كان واسعاً على أي حال إلى درجة الإمساك بكثير مما كان في القرن السادس عشر ينتمي إلى مسرحية القناع والفاصل. فالمنظورات المسرحية والباليهات والمؤثرات الآلية المدهشة، سرعان ما احتلت مكانها بين المساحات غير العاطفية لمغنيي الأوبرا. ربما استخدمت النصوص الأوبرالية الميثولوجية استخداماً مضاعفاً لأنها جاءت بكل أنواع اتاحة الفرص لتوسيع مجال العرض والمشهدية العصرية، والتحولات والاختفاءات السحرية... إلخ.

على أي حال كان ظهور الأوبرا مصحوباً بمتابعة الجهد نحو المزيد من المشهدية الأنيقة التي أشرنا إليها في الفصل الأخير. وفي خشبات المسرح ذات الستائر يمكن أن تتغير المشاهد عدة مرات أثناء الأداء. فالمشاهد المنظورية، التي

تطورت الآن من ذلك المشهد الشارعي القليل التنسيق لسيرليو، إلى لوحات ضخمة للباحة المحلية، أو المداخل المثالية المقنطرة، ضخمها ببياناس في القاعات الكبيرة ومشاهد الشارع الفخمة التي تراها في الصور التوضيحية هنا. رائع . . . نعم، ولكن من يهتم بالدراما والتمثيل قد يتساءل «ما الذي حدث للممثل في هذه الفترة؟ انظر إذا كنت تستطيع أن تراه في تلك المشاهد القصيرة الفخمة».

وكانت آلية خشبة المسرح قد تطورت حتى أنه لا يوجد مشهد امتطاء الغيوم ولا مشهد شبح سماوي ولا ظهور أو اختفاء سحري ولا حركة الشمس أو القمر، بات صعباً على المختصين بهذا العلم. ومنذ أوائل ١٤٨٦ شاهد المانتيون عرضاً بلاطياً لمسرحية بلاوتوس «التوأمان». خارج خشبة المسرح ظهر قارب مع بحارة ومجاذيف، مع عشرة أشخاص على ظهره يتهادى عبر خشبة المسرح، بعد ذلك عرفت خشبات القاعة الكثير من المؤثرات المصنعة آلياً، أثناء المسرحيات والأقنعة والباليهات. لكن مخرجي الأوبرا جعلوا هذه الأشياء ملحقاً نظامياً للأداء، فتفوقوا على أسلافهم في الجرأة والأناقة. وتطورت خشبة دار الأوبرا في الأبعاد وفي التعقيد، لا لأن الموسيقى أو الدراما أو الأثنتين معاً كانتا بحاجة إلى مثل هذا الفراغ، بل لأن الشعب أراد أن يندهش لهذه المعجزات الجديدة من المشهدية المجمعة والتأثيرات السحرية الخادعة.

لقد كانت هذه التأثيرات بالذات، بالإضافة إلى جدة الشكل الدرامي الغنائي هي ما حدت بملوك فرنسا وكاردينالاتها إلى هذه الجلبة لإنشاء أوبرا قبل انصرام نصف القرن السابع عشر. وسوف نرى، بعد استيرادات منعزلة، كيف يدعو البلاط الفرنسي وصيفاً إيطالياً فتى إسمه لولي، لإدارة دار أوبرا فرنسية مؤسسة حديثاً. ومع اعتلائه المسؤولية - وهو يتأبط أوبرا إيطالية، إن صح التعبير - بدأ عصر جديد في التمثيل وبناء المسرح على أمل ظهور أوروبا غير الإيطالية. بعد بضع مراحل من الإبداع في اسبانيا وانكلترا وفرنسا، قبل أن يكبر الإحساس بالتأثير، سوف تعقب ذلك مرحلة طويلة في أثنائها يكون الكابوس الأوبرالي اعتلى المسرح.

الفصل العاشر

الكوميديا الشعبية المبتذلة

هناك شخصية مسرحية تنتصب أمام الكثير من رواد المسرح باعتبارها رمزاً للمسرح في جانبه الأكثر نعومة ورومانتيكية. بييرو، بتنكراته الكثيرة، الدائم اللطف، العذب الابتسامة، والساحر حتى في حزنه، هو الشخصية النقيض الفعلية للشخصية الفجة العنيفة الفضولية التي تشاهد كرمز للمسرح الواقعي. بييرو الممسوس، بييرو اللطيف، بييرو العاشق الخالد الذي يساء فهمه، بييرو مع وردة في يده ولفاع من الصوف حول عنقه ـ هذه الشخصية تمثل النصف الآخر للمسرح، النصف المختلف الذي نعتقد أنه النصف الشعري أو العاطفي أو الصاخب أو الجميل.

بالنسبة لي ثمة شيء مزعج جداً حول توحيد المسرح غير الواقعي، المسرح «المثالي» مع أي شخصية رامزة وديعة. ولا شك أن قرائي يعرفون سلفاً أني وضعت ذخيرة صغيرة إلى جانب نصف آخر فوري وأكبر وهو المسرح الواقعي، ولكن ترك بييرو يمثل الباقي فإنه الفقدان النموذجي لجوهر الفن الذي اقترفه القرن التاسع عشر ـ النموذجي في تقسيم المسرح إلى نصف يصور الحياة «بصدق» ونصف يقدم «الهرب». يوجد شيء ما غامض وغير صحي حول هذا البييرو المسحوق، اللطيف جداً في عالم حيوي جداً، والعاطفي جداً والحزين دائماً حزناً شديداً والمعتمد أبداً على الشفقة.

أسلاف بييرو، وفيهم من الغرابة الشيء الكثير، موجودون بين أعظم الشخوص على المسرح وأشدهم مغامرة ـ وأحياناً أشدهم شراً وغلظة ـ في الموكب

الكامل لخشبة المسرح. ولا يمكن شرح أسلاف بييرو الحديث إلا على نظرية الأب الشرير جداً والأم المغامرة الجميلة التي تنسل - وكنقيض لذلك الشرير - نسلاً رقيقاً عاطفياً. بالنسبة إلى هؤلاء الذين انسلوه فإنهم ممثلو الكوميديا ديلارتي الذين أدوا كوميديات المأفون المرح المشرق القوي المتهور، التي امتعت الشعوب اللاتينية الطائشة للسنكويسنتو (مرحلة الأدب والفن الإيطاليين في القرن السادس عشر - المترجم) والسيسنتو (مرحلة الأدب والفن الإيطاليين في القرن السابع عشر - المترجم).



ممثلو الكوميديا ديلارتي على خشبة مسرح مع الستائر كما نقشها جان كالوت.
(عن «الكوميديا الإيطالية» لبيير لويس دوشارتر).

لو تجولت في البندقية في احتفال عيد ولنقل ١٥٥٠ - اسم البندقية حتى اليوم يمنحك شيئاً من الشعور بجو العيد، الألوان الصارخة وحيوية المكان - فإنك سوف تشاهد بعض ممثلي الكوميديا ديلارتي يمثلون على مصطبة في ميدان سان مرقس. وسوف تجد الحشود حولك في منظر جميل كما نقول، ستجدهم رائعين يرتدون الملابس الفخمة وقد تجمعوا على المكان، والتجار الدهاة وأصحاب المحلات والشعب الريفي يرفلون بثياب المهرجان - أو ربما لباس البلاد كان يشبه ذلك، والجندوليون (العاملون على زوارق الجندول الإيطالية - المترجم) والمتقنعون

والشحاذون وأصحاب العاهات المشلولون يزحفون من بؤسهم المخيف ليوسخوا «الشوارع الخلفية» للبندقية، كل هؤلاء يختلطون في الحشود المتدفقة على الميدان. في كل مكان يوجد بياعون ودجالون وبائعو الحلوى، ينادون على بضائعهم وعروضهم: بائعو دواء مع رجال ثرثارين، ومشعوذون ومهرجون وأكروباتيون ومغنون ومشاة الحبال وراقصون. وفوق كل هذا هناك الأجراس المجلجلة وراية القديس مرقس. هنا توجد بضعة مسارح، بضعة عروض صاخبة. لكن عرضاً واحداً هو المحبب، ويجسد روح المهرجان، المركز الحقيقي للمرح في كل هذا الميدان من الضحك والضجيج. وبالنسبة إلى الكوميديا ديلارتي فإن الممثلين يقومون بخدعهم القديمة مرتجلين تمثيلية فارس بكل ما لديهم من خليط يجمع بين القوة والفن والابتذال. وإن راقبت المتفرجين فسوف ترى هذه السمات نفسها تنعكس، بمزيد من الفجاجة أو اللطف، في كل وجه من وجوههم. وفي كشك يقام في معرض تجد الممثلين كأنهم في بيوتهم تماماً.

دعنا الآن لا نحاول تمييز الممثلين بمزيد من الدقة عن أولئك المشعوذين والمهرجين والدجالين رجال «تعال تفرج»، لأنهم في أواسط هذا القرن السادس عشر، لم يجعلوا فنهم بعد في شكله المنسجم، إنهم ما زالوا يشكلون الكوميديا ديلارتي - جزئياً راقب بدقة كيف يصرخ حشد العيد لدى مشاهدته هذه الكعمة الجديدة، أو يتهانف لذلك المشهد القديم المسف. فمن جيل الدجالين والمشعوذين، كما من المكائد المسروقة من تيرنس، ومن صفحة من الحوار الكوميدي المسروقة من بلاوتوس، قاموا بصنع «الكوميديا الاحترافية». ولا يبقى أمامنا سوى الشخوص تأخذ أدوارها، في مشاهد قوية من الشخوص القديمة التي كسبت ود البلاطات والأسواق في القرن الأخير: بنتالون من البندقية نفسها، والدكتور من بولونا، والمدعي والكذاب والكابتن الإسباني الجبان - الذي كان إيطالياً ذات يوم، نشأ في روما القديمة، ولكنه عندئذ تغير إلى إسباني لأن الإسبانيين هم أعظم المتبجحين في أوروبا، المكروهين المتباهين حتى على لوردات نابولي، واليكينو المتقلب وبريغيلا الوغد والخادمات وغيرهم.

إن الكوميديا ديلارتي هي شيء يجب أن نعتبره مسرحاً أو لا نعتبره البتة. إنه ببساطة لم يوجد ولن يوجد كدراما أو كمنظور مسرحي، إن الكوميديا ديلارتي هي مصطبة وممثلون وحدث. قصة كالعادة تؤخذ من خارج التواريخ - وحتى العصر الحديث لم يكن لها أي سجل كامل في اللغة الانكليزية، إذ من الواضح أنه لا يمكن أن تصنف باعتبارها أدباً درامياً، ويتساءل الدارسون: هل هناك شيء آخر يبقى منها يمكن أن يكون ذا أهمية دائمة؟ يبقى الشيء الأول وهو الروح المجيدة لها، وأما الشيء الثاني فهو انتصار الممثل باعتباره مبدعاً صرفاً.

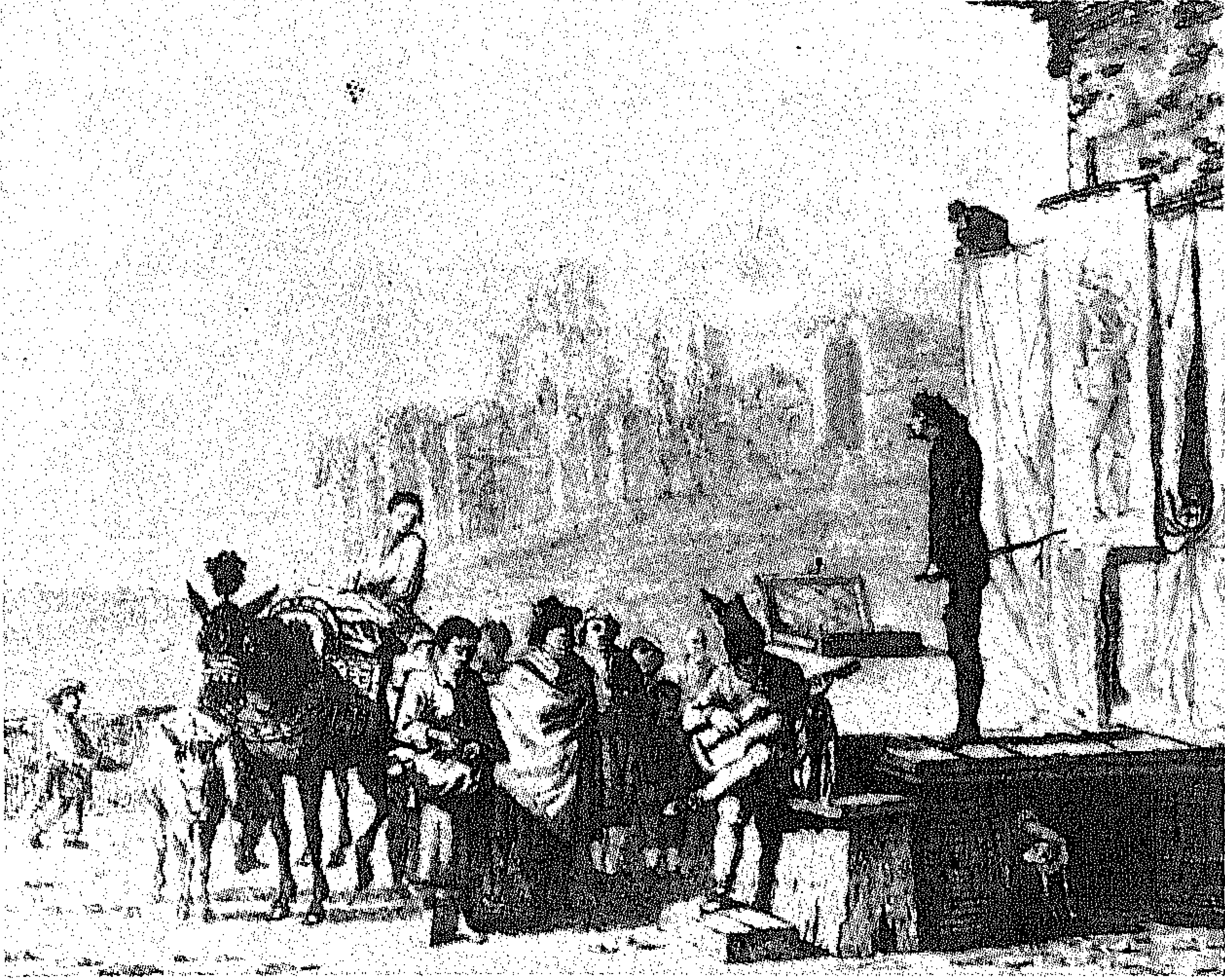
اسمها كما يترجم عادة - الكوميديا المحترفة أو الكوميديا الارتجالية - يقدم الدلالة على هذه الصفة المسرحية الجوهرية. إنها المسرح المحترف، عمل أعضاء حرفة واحدة، ولكن الممثل ليس من الضروري أن يكون محترفاً بلغة هذا العصر، بل عليه أن يجرب كممثل مخرج بحيث يستطيع أن يرتجل دوره من دون أي شيء آخر سوى تلخيص المشاهد في ذهنه. أدبياً لم يكن هناك أي نص للمسرحية يقدم لممثلي الكوميديا الاحترافية: إنما فقط سيناريو يثبت في الخشبة الخلفية. وعلى الممثل أن يكمل البقية من اختراعاته وابتكاراته الخاصة ومن ذكائه، ومن حقيبة أحابيله.

الممثل اليوم تقدم له الكلمات فينطق بها. إن موهبته تمتد إلى «تفسير الدور». إنه نصف منشد ونصف فنان مبدع. الكوميدي الإيطالي في القرن السادس عشر يؤدي دوره كما يحلو له. إنه يدخل المشهد وهو يعرف النهاية وهدف الحديث بيد أنه لا يعرف ماذا سيقول زملاؤه، وهو ورفاقه يرتجلون، فلا شك أنه جزئياً يأخذ مقاطع تقليدية من الحوار، ومن كلامه الخاص الذي تطور بعد كل هذه الخبرة الطويلة، ومن قطع ومقالب مشهورة بالحماقة التقليدية، يغطيها بعمل «مضخم» ولكنه لا يمكن أن يؤدي دوره مرتين متشابهتين تماماً، ولذلك سيكون هناك دائماً تغيير مستمر متناسق، حيث يتصادم الذكاء بالذكاء ويجب تجاوز الانتقاصات ثم المبالغة في الأفكار المحلية والشاذة. أما التمثيل الوجهي فلا نظنه شيئاً، فالممثل يرتدي قناعاً. والقناع واللباس يقدمان شخصاً تقليدياً معروفاً للجمهور. وعلى



ممثلان في الكوميدي ديلارتي (نقش جان كالوت)

الممثل أن يحصل على المرح من داخل الشخصية، فيبني المرح في الخارج ويؤديه كاريكاتورياً، فيجعله ذكياً في اعتماده على بديهيته ويطرح في طريقه موضوعاً للمرح، مثل تعثره وأخطائه وعماه وسوء تفاهمه الأحمق ووقاحته. (فهل هناك من عجب أن نوعاً من الإخراج دعا إلى هذا الابتكار، هذه الأناقة المسرحية وهذه الروح، بدا لبعض الثوريين في أوائل القرن العشرين بأنه خلاصة الفن المسرحي وذروته. و يحتضنون التمثيل الواقعي للعصر، وعلى الأخص التيار المتنامي باتجاه التمثيل الشخصي - الممثل دائماً يمثل شيئاً مختلفاً عن نفسه هو - فإن هؤلاء القادة المتمردون وكأنهم فرحوا باستنباطهم نسوا الحقائق عن الكوميديا ديلارتي، فرفعوها كنوع من المحك للفن اكتشف مجدداً. فمثل هذا التطور يجب أن ينبثق من رماد المسرح الواقعي الأدبي، وهكذا فقط يمكن للممثل أن يتخلص من عبوديته للكاتب المسرحي. ليس ثمة - على ما نعتقد - أي فرصة لشيء من أمثال الكوميديا الإحترافية [1] أن ينبثق من المسرح الحالي أو من رماده، إن كان بإمكانهم أن ينجزوا ذلك. إن الكوميديا ديلارتي المتنامية عبر قرون، قبل أن تصل إلى حد الازدهار، كانت جواباً لنداء العصور، ويمكن الاستفادة منها أكثر عندما تدرس في علاقتها مع الحياة الزاخرة العنيفة لتلك العصور.



الكابتن على خشبة مرتحلة بجانب الطريق. وهي بقلم كارل دي جادران تحت إسم الشارلاتانيين.
لاحظ القرد جالساً على قمة الستارة والصندوق المفتوح الذي تباع منه العلاجات الدوائية.

فإن كان لبييرو أسلاف بين شخصيات الكوميديا ديلارتي، فإن هؤلاء بدورهم يمكن تقصيهم في انحدارهم من أسلافهم الرومان، بل اليونان أيضاً. بعض العناصر كانت محلية من كل مكان، فالشخصيات تغيرت باستمرار تحت استحسان الجمهور أو عدم استحسانه. والممثلون المبدعون ينشئون أنماطاً استعراضية لشخصيات متقنة التخطيط. وربما من الممكن توحيد عدة أنماط نموذجية كبرى رومانية، ولكن لا أحد قادر كلياً أن يفصل عناصر التسلية الرومانية المبتذلة عن بقايا الساتير اليونانية أو التطورات اليونانية في المستعمرات.

إن كابتانو (الكابتن) ذو شبه واضح بـ «ميليس غلوريو» (الجندي المتغطرس- المترجم) في الدراما الأدبية الرومانية. ولكن من الأسهل أن نتحرى في الأتلانيات (الأتلانيا هي شكل تمثيلي قديم. تشبه الفارس الرومانية. تطورت من المسرحيات

الريفية وازدهرت منذ بداية عهد الجمهورية وحتى طبريوس. والإسم منسوب إلى مدينة رومانية ـ المترجم) الشعبية وأشباهها: فتلك مسرحيات قصيرة أهلية تدور حول موضوعات محلية، حيث الشخصيات عبارة عن أشكال من شخصيات مألوفة ورثّة، يجري تمثيلها بالأقنعة. كما أن «المايم» أيضاً عبارة عن تسليات تتضمن مشاهد فارسية وعناصر منظورية جنباً إلى جنب مع الغناء والرقص، وقد استغلت شخصيات من أنماطَ شهيرة قوية مثل الخدم المخطّطِين والمشعوذين والشخصيات الأخرى القديمة التي تعود إلى الظهور الآن.

لا أحد يعرف إلى أي مدى كان الممثل الطريد الجوال يقاوم أو يختفي خلال عصور الظلام. فنحن نعرف أنه إذا كانت فرقة قد تفرقت، فقد كان هناك على الأقل مهرجون وراقصون ومشعوذون وإيمائيون سدوا الفجوة الكبيرة. ربما استقر الإيمائيون الذين انتقلوا من روما إلى بيزنطة عاصمة الامبراطورية الشرقية في التسلية المسرحية التركية، والآن عادوا مجدداً إلى وطنهم إيطاليا. على أي حال عندما نمسك بالقصة مرة ثانية أثناء السنوات الأولى لعصر النهضة، فإنّنا نرى الفرق تمثل في مفارق الطرق والساحات والمعارض. كانوا جوالين يقيمون مسارحهم على جانب من الطريق حيث كان يتجمع ما يكفي من النظارة. فالعامة هي ربهم وناصحهم الوحيد، ووسيلة عيشهم.

طبعاً كانت الكنيسة ضدهم. فعندما احتضنت الكاتدرائيات والمقصورات الكنسية الدراما الدينية، كانت قد صارت دنيوية جداً تهتم كثيراً بالأوقات الرغدة، وتهتم قليلاً بالإيمان، فطردت خارج أبواب الكنيسة، وسرعان ما سحب آباء الكنيسة مباركتهم وموافقتهم. ومع الزمن اتخذت الكوميديا ديلارتي شكلاً محدداً ونظن أن خوري الضيعة ومطران المقاطعة ظلا معاديين لها. (فيما بعد لا شك أن الكاردينالات تمتعوا جهارة بعروض غيلوزي الأولى ـ ولكن كان هناك المزيد في الجانب المناقض، فهناك القمع وتحريم الدفن الكنسي للممثلين، وصولاً إلى إعدامهم).

في البداية لم يكن هناك المزيد من التعاطف عند البلاطات والاكاديميات. فالأمراء العظماء والأدواق ظلوا رعاة للدراما الأدبية، يقدمون التشجيع والوسائل

إلى الأساتذة الذين عبثا يقلدون الدراميين الكلاسيين. وتمشياً مع المسرحيات الكلاسية الجديدة احتضنت البلاطات مسرحية القناع، وهي شكل فخم لطيف من الدراما أحدث ثورة على «الخشبة» في أرجاء العالم الغربي كله. إن هذه المسرحية هي النقيض تماماً للكوميديا ديلارتي في بذخها وفي تناولها عوالم أخرى وفي دمائثها. إن خشبة الكوميديا الشارعية هي خشبة عارية: مصطبة مع ستائر، لا تكاد تكون أكثر من كشك أو إقامة استراحة في جانب الطريق، وكل بذخها يكون على التمثيل. إنها من هذا العالم، من هذه الأرض، وقد أحبها الشعب وكانت فكرتها الوحيدة عن اللطف هي أن تبذل كل ما في وسعها بخبث لطيف لتسلية الحشود. إن هذه الفضائل هي التي كانت تنقض المسرح الأدبي المثقف في ذلك العصر: الضخامة والعبقرية والقمة المسرحية والأصالة.

في بعض الأمكنة خلال سنوات التشكيل قبل أن تصاب البلاطات بالضجر من الكتاب المسرحيين الأدبيين، قبل أن يطلب من فرق الكوميديا ديلارتي أن تخلي الشوارع وأن تدخل في مسارح القصور، أخذت تتشكل تقاليد معينة. فالمشهدية الكوميدية وقد تطورت ربما من تقليد الكوميديا الرومانية التي غالباً ما كانت تقيم «دارا أمام دار» صارت الآن تقدم مشهدية نموذجية «مشهد الشارع». فإذا كان الكشك أو خشبة المصطبة في الخلف مع ستائر، فإن هذه (ونحن نعرف حالات خاصة) تحمل عرضاً مرسوماً لبيوت مع فراغ بينها. ويتحدث غارزوني عن «المشاهد المخربشة بالفحم». وفيما بعد عندما دخلت مشهدية الأجنحة، على الخشبات الداخلية للمسرح، صارت المنازل تشخص عن طريق ألواح أمامية، مع ألواح أخرى تشير إلى الخلفية البعيدة، في ترتيب يدع الممثلين غير معلقين في الفراغ المركزي وفي المقدمة السفلى، بينما تتيح لهم الاستخدام الأوسع للمداخل للاختباء والهرب، والنوافذ كانت تخصص من أجل إلقاء السيرنادات (أغان تحت النافذة. المترجم)... الخ. لكن هذه الصورة للخشبة الخارجية، حيث ترسم «المشهدية» أو ترسم على ستارة خلف فراغ التمثيل، هي صورة نموذجية لأزمنة مسرح الشارع. في السنوات الأخيرة كل شخصية تمتلك مدخلها الخاص المحدد لتقديم الترحيب بالجمهور من أجل «العرض» أو التفتيش عن الممثلين.. الخ.



شخصيتان كوميديتان، مع مسرح كوميديا ديلارتي نموذجي في الخلف كما رسمه جاك كالوت
(من كتاب مانتزيوس «تاريخ الفن المسرحي)

ولكن إذا كانت المشهدية قد أصبحت «طقماً» في سنوات التأسيس التدريجي للكوميديا المرتجلة كمؤسسة، فإن الشخصيات هي التي تبلورت تبلوراً أكثر تجديداً وأكثر فائدة. وإلى جانب حقيقة الارتجال، فإن السمة الأبرز للكوميديا ديلارتي هي المحدودية ضمن دزينة أو نحو ذلك من الأشكال المسرحية النموذجية التقليدية، كل شخصية تؤدي دورها بقناع ولباس مختلفين عن الآخرين، فكل شخصية لها سماتها وحدودها التقليدية ـ فحتى عربة الشخصية وإشارات الشخصية وقسمات الشخصية تصبح معروفة، وأحياناً يظهر التوحد في اللهجة التي تنطق بها هذه الشخصية ـ ما دام الأجدب جاء من بولونا وبنتالون من البندقية وعلى هذا النحو.

أحياناً يسند دور إلى ممثل فيكرس له كل حياته، والعادة ألا يمثل أي دور اخر خلال سيرورته. قيل إن أحد الممثلين المشهورين مثل دور العاشق حتى بلغ

السبعين. إن التركيز على تشخيص واحد طبعاً يفعل فعله الكبير في تكييف الممثل أثناء الارتجال.

وهكذا كان الممثلون يتوحدون جداً مع أدوارهم حتى إن حياتهم الشخصية تضيع كلها في الشخصية المسرحية. أحياناً كان الممثل من القوة بحيث يقدم شخصية جديدة في الظاهرة الشعبية المحددة، ويطور مسرى جديداً من العمل أو يضيف تنوعات على الصفة المتفق عليها فيقدم شكلين يتطوران حيث واحد فقط موافق عليه من قبل، أو - وهذا نادر - يبدع مشكاة واسماً من عبقريته الخاصة - كما كانت الحالة مع سكاراموشيا. ويمكن للممثل استثنائياً أن يقدم اسمه الخاص لدور سبق أن قدم: كما كان «فلافيو» اسم العاشق لفترة معينة من فلامينيو سكالا. ولعبت إيزابيلا أندريني دور «إيزابيلا» طيلة حياتها، بعد أن اختفت الشخصية. والأغلب أن تكون عملية طويلة من التجربة والخبرة والدقة التي بها تظهر الشخصية إلى الوجود، تحت الضغط الشعبي، وكانت النماذج شائعة وسهلة على الفهم مثل أبناء كادزيامير أو بلوندي.

يصعب تحديد في أي فترة صارت الشخصيات الرئيسية متوحدة كلياً - صارت هي نفسها أن جاز القول. ثمة منفسح كبير معقول للمناقشة، فالمهرّجان اللذان يطلق عليهما «زاني» هم إعادة خلق جديدة لمثيليهما الرومانيين سانيون - ولا شك أن أوضاعهما كخادمين وأساليبهما الخبيثة الحمقاء تدعم الاستنتاج. وذرية الآخرين هي أقل سهولة في التقصي أو التخمين. ولكن في العصر الذي نقوم بدراسته الآن، قبل قبول الكوميديا الشعبية في داوئر البلاط، كان ثمة عدد متوافر عن الأنماط المتسقة وعلى وجه التأكيد هذه الشخصيات الأربع الأساسية: الأجدب أو الدكتور من بولونا وبنتالون التاجر المبتذل من البندقية - وهذان الاثنان كانا عجوزين، والخادمان أو زاني وارلكينو وبريغيلي، أوغاد من مزاج معاكس، والكابتن (الكابتانو). وقد ظهرت هذه «الأقنعة» بكثير من التنوعات فيما بعد وبأسماء مختلفة.

بنتالون هو الأب أو الزوج المخدوع، عجوز من السهل خداعه في الكوميديا الرومانية الشعبية - وهذا موروث من الطاقات الكوميدية الكامنة في الخرف والطمع، أو بفضلها. يكفي غالباً أن يكون ديوثاً أو بعلاً شيخاً لزوجة جميلة فتية،

أو مخدوعاً أو بليداً. وربما أيضاً كان الشخصية الكوميدية المحببة للمتفرجين الإيطاليين. وفي عصر النهضة الإيطالية هذا نجده أيضاً التاجر البندقي الذكي المغالي، وفي الوقت نفسه الساذج الثرثار. إنه عاشق بطريقة عاطفية متهافتة، ودائماً يخدعه في ثياب محبوبته ابنه أو خادمه أو أي شخص آخر. إنه نموذج من الأحمق النموذجي القديم. وطبعاً يرتدي البنطال الطويل الذي يحمل إسمه إلى يومنا هذا.

الدوتو (الأجدب - المترجم) هو الرفيق المرح لبنتالون، وهو العجوز الثاني. إنه المتعلم المضحك المتحذلق الذي ترحب به بولونا، مدينة الجامعة، كثير من تأثيراته المضحكة تأتي من جاهزيته للتحدث باللاتينية طلقاً سريعاً ومن ذكائه في تشخيص الوقائع ولكن بصورة مغلوطة. يمكن أن نراه في أي نموذج متعلم من طبيب ومحام وفلكي وبروفيسور، ولكنه مضحك مثل بنتالون في شؤون حبه ومكائده لانقاذ دوكة (قطعة ذهبية - المترجم). إذا كان والداً لأحد عشاق الفتاة فإن من السهل استغباءه بسهولة.

الخدم (أو الزاني ZANNI)معروفون جداً من أمثال آرليكينو وبريغيلا. وعبر مجرى ثلاثة قرون تغير هارليكان كثيراً من حيث الشخصية. ولكن في الأيام العظيمة للكوميديا المرتجلة كان مستخدماً مخططاً ذكياً، كان الخادم الداهية/ الكئيب لواحد من الحمقى المتقدمين بالسن، دائماً يساعد العشاق الشبان في مخططاتهم وفي خداع بنتالون ودوتو. (مثلاً يخبر بنتالون إن السيدة النبيلة واقعة في غرامه، وإن من الممكن ترتيب موعد، ولكن حرصاً على سمعة السيدة يجب أن يلبس السيد بنتالون ثياباً نسائية. عندئذ يذهب إلى الدوتو وهو يحمل القصة ذاتها. وهكذا يستدرج العجوزين المتنكرين إلى اللقاء معاً، كل واحد يؤمن بأن الآخر عشيقته بيد أنها خجولة - في وضع، كما يمكن أن يراه أي امرىء، يسلمه إلى السخرية) ويكون أرليكينو في مرات أخرى محدداً واضحاً في شخصية خادم متعثر بأخطائه أو خادم أحمق. وهو يبدو دائماً أنه يعيش حياة اكروباتية فيدخل ويخرج من خشبة المسرح ويظهر في اللحظات غير المتوقعة ويهرب من فتحات مستحيلة.

طقمه المخطط بمربعات ظهر في تاريخ متأخر، ربما مع بعض صفاته الأقل حمقاً، وفي القرن السابع عشر ترك دومنيك هذه الشخصية إلى شخصية المعلق الذكي الحكيم في المسرح الإيطالي بباريس.

بريغيلا هو الخادم الثاني. وهو أكثر تحديداً وكاريكاتورية والأرجح أن يكون من النوع الظالم: الخادم اللئيم فاقد الضمير والشهواني. وسكابينو هو القناع الآخر له، أو ربما ابن عمه. يمكن أن تقول إن هؤلاء الخدم كلهم أعضاء أسرة وضيعة، ويمكن عندئذ أن نضيف اسماً آخر إلى القائمة: بولشينيلي. وهذا هو جدّ بنش في عروض الدمى. كان حتى في تلك الأيام عجوزاً بأنف معقوف وبطاقة حيوية. شراسته كانت اضافة متأخرة. رحبت به نابولي.

كابتانو هو تجسيد عصر النهضة للضابط المتبجح، الجندي الذي يضع الشجاعة أمامه لكن دائماً تزول سريعاً. يروي قصصاً عن أفعال جريئة في الشجاعة، ولكنه يراوغ ويلف ويدور إذا عطس آخر. إنه يهدد ويتوعد ويستعرض ولكنه يهرب إذا وضع خادم يده على سيف خشبي. يضع شاربين وحشيين ويحمل سيفاً بادي القباحة، وقد يخلق الرعب للحظة، ولكن في النهاية دائماً هو الذي يهرب، فينكشف جبنه وتتحطم ادعاءاته. أو يصرعه هارليكان آخر. ظهر أولاً كضابط إيطالي، ولكن النموذج تغير في عهد مبكر إلى صورة للورد الأسباني الدعي. ومثل معظم شخصيات الكوميديا ديلارتي يظهر الكابتن (كابتانو) في بضعة تجليات.

بما إن الأنماط الأخرى أقل كاريكاتورية فإنها أقل أهمية في الذاكرة. لكن من الضروري أن نسجل فقط أن العشاق الفتيان الأنيقين كانوا دائماً لا ينفصلون عن الحبكة المألوفة، فالخدم كانوا باستمرار يتنافسون مع الخادمات المخادعات (كانت كولومبينا أشهرهن وقد استمرت بقناع آخر) وأن الباليرينات (راقصات الباليه ـ المترجم) يقمن بالرقص.

السيناريو الذي كان يقدمه رئيس الفرقة ـ وعلى الأرجح أنه كان «المؤلف» أيضاً ـ هو لارشاد الممثلين في الخطوط الرئيسية للأداء وقوائم في «المواقف» فقط.

وبنمو كيان السيناريو تظهر بعض المواقف التي لا يمكن تفاديها مرة بعد أخرى. ومن الطبيعي أن تكون المكيدة أساساً ثابتاً، وهناك نكات متكاثرة ولمحات من الحماقة وافحامات حول كل حادثة. أحد التقارير يقول إن الممثلين فوق ذلك يملأون باللازي Lazzi الأمكنة الفارغة في السيناريو، فاللازي بهذا المعنى لا تعني فقط النكات بل المكائد والمقالب وبعض أنواع من العمل التي كان الممثل قد تعلمها فتكون كالنار المؤججة وسط النظارة ويستخلص الممثل من مخزونه الخاص، إن صح القول، فيقدم التسلية التي تنتقل من قمة درامية مخططة إلى قمة تالية. إن له طريقته في الخداع والكلام المراوغ الكامن «في الشخصية»، وهكذا يمكن للسيناريست أن يستنجد بـ «هيجان العاشق» أو «مناجاته مع المجازات» أو التقريع باللاتينية.



توماسينو في «المسرح الإيطالي» بباريس مع قناع هارليكان

في العقود الأخيرة للكوميديا المرتجلة في فرنسا، كان العنصر الأدبي متطفلاً، وكانت الهياكل تملأ بالأبيات الشعرية. على أي حال هناك مجموعات كبيرة عديدة من السيناريو غير المزخرف. احدى هذه المجموعات هي مجموعة «مسرح الخمسين يوماً» مع خمسين مؤلفاً لفلامينو سكالا (فلافيو) وكانت هذه جزءاً من ربتوار الفرقة الشهير المعروف بـ «غيلوزي الأولى» والمجموعة الأخرى هي «مخطوطة كورزيني الأدبية» في روما، المزينة بمشاهد هامة من المنظورات المسرحية.

مجال الدراما التي مثلها الكوميديون الشعبيون ـ وإن وصفها معظم الشارحين بأنها فارس أو كوميديا الحماقة ـ أظهره الممثلون أنفسهم في عريضة أو غيرها على أنه واسع جداً، فمثلاً تحدث أحد الممثلين من مجموعة غيلوزى الأولى في نهاية القرن السادس عشر تقريباً عن فرقته باعتبارها «تضرب مثالاً لممثلي المستقبل فتعلمهم كيف يؤلفون الكوميديات والتراجيكوميديات والتراجيديات والرعويات والفواصل. . «وكانت خلاصات الحبكة تسرق صراحة من المسرحيات القديمة ومن الروايات ومن أي مصدر مهما كان، أو تبتكر على أساس تذكُّر أحداث أو خرافات أو آخر شائعة. ومعرفة أن فلاناً وعلاناً من الناس كان موجوداً بين المتفرجين يمكن أن يغير المشهد بعد المشهد بانحراف كامل، وهنا يعمدون إلى مادة من التلميح والسخرية. إن عسر الهضم أو تعكر المزاج عند أحد الممثلين قد يتضخم إن لم يكن منه فمن زملائه الممثلين. وعندما كانت المبولة «أساساً» شائعاً على خشبة مسرحية الفارس فلا بد أن يكون المرض موضوعاً ذا قيمة ساخرة أكثر مما هو في أيامنا.

طبعاً كان النطاق المسموح به على خشبة المسرح بكل بساطة انعكاساً للنطاق المسموح به في الحياة، وطاقة الممثل جزء من طاقة الشعوب الإيطالية. لقد رأينا من قبل كيف عاش الأمراء رعاة الأدب وكيف حتى الكاردينالات والمطارنة قبلوا الحياة بملئها كما هي فتهافتوا على التحلل الأخلاقي في ذلك الوقت، وكيف كان شعراء البلاط يلقون نكتة مذهلة عن الخيانة، ويمثلون الكاهن الداعر مع النبيل الفاسد، والزوجة السهلة القياد مع الخادمة المعدمة الضمير ـ أي شيء مباح طالما الحدث يتحرك بسرعة وطالما أن الاهتمام لا يصاب بخلل. وهذا الضحك نفسه استخدم في كوميديا

الشارع، وكان المتفرجون، حسب مستواهم الخاص يهتمون بحماسة النبلاء، بمئات النشاطات التي كان يجلها آباهم أو كانت محرمة وممنوعة. يخبرنا أحد الكتاب «وجدوا باب المسرح لا يقاوم تماماً مثل باب المقهى». وما لم تعش في بلد لاتيني فإنك لا تستطيع أن تتصور كيف أن المسرح لا يقاوم لدى الجماهير العامة بكاملها.

عن الروح والمواد والسرعة التي تخللت عروض الكوميديا ديلارتي كتب فيليب مونيير في مقطع يبدو أنه أمسك بنبراته الخاصة بخمود وتقلب الاداء على خشبة المسرح. يتحدث عن الممثلين فيقول:



خشبة مسرح في جانب الطريق مع بييرو ورسكابان
(رسم مارتان درولنغ من القرن الثامن عشر الفرنسي).

كانوا جميعاً كأنما مسهم الخبث مثلما مستهم الفطنة. الإيمائيون والاكروبات والراقصون والموسيقيون والكوميديون، كلهم دفعة واحدة كانوا شعراء ويؤلفون قطعهم الخاصة. إنهم يطلقون العنان لخيالهم حتى أقصى مداه في الابتكار

والارتجال فوراً عندما يحين وقت أداء دورهم فيأخذهم الإلهام. لم يكونوا يريدون، كصبية المدارس البلداء، أن يتلوا فقط ما تعلّموه من الأستاذ، ولا أن يكونوا مجرد أصداء، غير قادرين أن يتحدثوا بأنفسهم من دون أن يتحدث آخر أمامهم. إنهم لا يندفعون في صف أمام أضواء المسرح الأمامية، خمسة أو ستة في الصف، مثل الاشكال في نقش من النقوش، وينتظرون دورهم حتى يقدموا أحابيلهم. إنهم بالأحرى مشبعون بالضجر والخيال والطيش. لقد كانوا الفنانين العظماء للضحك، وباذري البذار الذهبي للمسرة، وخدام ما لا يرى، وملوك الالهام. إنهم فقط يتلقون السناريو، الذي كتبه أحدهم على ركبته، ليلبي مدير مسرحهم في الصباح كي ينظم خلاصات الحبكة، وحتى يعلق الورقة في الأجنحة بحيث يسهل الوصول إليها، والباقي يبتكرونه من تلقاء أنفسهم. الألفة مع خشبة المسرح ومع حرفتهم وفنهم علمهم رزماً كاملة من الأحابيل والسخريات. لديهم مخزون من الأمثال والتهكمات والتشخيصات الالغازية والحزازير والمحفوظات والحكايات الخيالية والأغاني، وقد اختلطت كلها معاً في رؤوسهم. يعرفون كل أنواع الاستعارات والابتسامات والتقليدات والنقائض والنغمات المتنافرة والمبالغات والتلميحات والشخصيات المحبوبة وإلى جانب ذلك مجلدات من التوبيخات التي يحفظونها عن ظهر قلب والمناجيات وصرخات اليأس والنكات وخداع الحب السعيد، أو الغيرة أو الصلاة أو الازدراء أو الصداقة أو الاعجاب، دائماً على رأس لسانهم جاهزة للانطلاق عندما يحشرون. إنهم ينصبون سقالتهم في الهواء عالياً ومن ثم يستسلمون لعبقريتهم الخصبة ولنزوتهم المدهشة. إنهم ينساقون مع كل افراط ومبالغة في هزلهم. إنهم يصبحون لا شيء سوى سرعة الرد والنكات والتناقضات الكلامية والألمعيات والشقلبات. إنهم يهتبلون الفرصة من ناصيتها ويستغلون أقل حادثة. إنهم يقومون باستلهام الزمان والمكان ولون السماء أو موضوع اليوم ويلقون تياراً بين جمهورهم وبين أنفسهم ومنه ظهرت الفارس المجنونة، النتاج المشترك لهم جميعاً. إن المسرحية تختلف في كل عرض من عروضها، فتبدو مختلفة في كل أمسية، بكل روحها ودفئها وطاقة إبداعها العفوي، إنها مخلوق خارجي رائع ولد من اللحظة وفي اللحظة.

وتمر القطع أسرع من البرق وجلبة الجحيم. وتمتلىء الدار بصيحات الضحك مثل هدير الزوبعة. وكلها عبارة عن مكيدة عاشق يزيدها التنكر تعقيداً وهرباً ومقالب غير متوقعة وتشخيصات وأوهاماً طفولية. ردود سريعة وسوء تفاهم ومشاهد مشخصاتية ونكات وكاريكاتورات ونفخات ورفسات . . . هذه كانت بضاعتهم التي بها يتاجرون. إنهم يتسكعون في الظلام ويلاحق واحدهم الآخر ويسقطون. يشوهون الكلمات. . يخرجون ألسنتهم، يديرون أعينهم في محاجرها ويكشرون. يلكمون آذانهم بأقدامهم. يغنون الأغاني ويتلونها، وتتدفق منهم تدفقاً الأمثال والمقبوسات والأحداث السالفة. وهناك مشاهد هدير وزئير ضاربة أطنابها، يستغلونها فيضربون ضربات قاضية ثم ينهضون، وكل يسير في سبيله ويركضون وسط اللغط.

يؤولون الكلمة مثلاً ليجعلوا بنتالون يعتقد أن أنفاسه انبهرت. بنتالون ينفخ ببوقه من النافذة ليعلن بداية المطارده. ويظهر غرايتانو رافعاً ديكاً، وبوراتينو مع حمار برسن، وطفل على ظهر دب يقود أسداً. هارليكان يتسلح بأدوات الحداد، فيخلع أربعة أسنان سليمة من أسنان بنتالون. إنه ينتظر دون جوان على مأدبة فيمسح الصحون بمؤخرة بنطاله قبل أن تمسها يدان، أو يأتي بكوبه مليئاً بالكرز من المكان نفسه، ويكسر الحجارة بأسنانه معتذراً عن تكسيرها على الأرض. ويستمر في دمدمة نغمة ما من خلال شفتيه أو يلاحق ذبابة في الهواء ويمسك بها. يعد أزرار جاكيته قائلاً «تحبني، لا تحبني، تحبني، لا تحبني، تحبني. . .». هناك صحن واحد فقط من المعكرونة بين ثلاثة منهم، فيأكلونه وسط طوفان من الدموع. . . تبنى الأحلام على الأخطاء، والمعجزات على السخافات. دوران على أصابع القدم، سرعة ردود، موسيقى، رقص نكات، احتفالات اكروباتية، تكشيرات وعرض صامت وإيماء ودراما، جلجلات من الضحك تتلوها في تعاقب سريع جلجلات من الرعد. يركضون ويقفزون ويتشقلبون ويرفعون عالياً كعوب أحذيتهم، والقطعة تمضي مثل البرق. . . تطقطق فتندلع الشرارة فتتوهج فتلتهب ثم تحتضر وتتلاشى. أجسادهم كلها تتحرك دفعة واحدة. أيديهم وأصابعهم وإشاراتهم كلها

تبدو كأنها تتكلم. خيالهم المتطرف ينطلق جامحاً أمام النظارة وينفجر ناراً وينطلق في السماء، معجزات التوازن. وتتبع ذلك انفجارات ضحك وحشي وفوضى وحشية، وخليط من الكاريكاتور والأحلام والحكايات والسفاهة والشعر والحب.

* * *

كان من المحتم أن شكلاً من الفن بمثل هذه الحيوية وبمثل هذه العبقرية - حتى لو كان مبتذلاً - سوف يزيح ازاحة كاملة الدراما الموكبية الحارة والدراما الكلاسية الجديدة المتحذلقة وذلك عن طريق الحدب الذي وجده لدى الأمراء وبلاطاتهم. وهناك مقاطع مأخوذة من يوميات ومراسلات السيدات النبيلات في ذلك العصر، يستدل منها على ساعات الضجر التي انقضت في مشاهدة المسرحيات الكلاسية والمعاصرة - وما استمتعن إلا بفواصل الرقص المنعشة والآلة المصنوعة التي تجوب «الخشبة الجديدة» ويتلهفن على مزيد من الكوميديا. وهناك شكاوى حزينه من أساتذة الكتابة المسرحية المحليين الذين فجأة وجدوا أنفسهم خارج الأمان الذي تمنحه رعاية الدوق والذين ازاحتهم عن خشبة القصر فرق جوالة «شعبية».

في عام ١٥٧٥ على وجه التأكيد تعبت البلاطات من تقليد المسرحيات القديمة والفيضانات الهزيلة درامياً لشاعرهم وكتاب مسرحية القناع. منذ ذلك الوقت وما بعد، ولمدة قرن ونصف القرن، كانت الفرق الإيطالية للكوميديين المحترفين هم المفضلين لدى جميع البلاطات، والجماعات التمثيلية التي يبحثون عنها أعظم البحث في جميع الأزمنة. قد تطردهم الحرب من أقليم لفترة من الزمن، وربما أضعفت صفوفهم جائحات الطاعون والأزمنة القاسية، ولكن خلال المئتي عام القادمتين تأرجحت قصتهم بين البلاط وخارجه والتاريخ الإجتماعي في ست دول من أوروبا الغربية.

كانت البلاطات الرائعة للامراء الإيطاليين هي أول من رحبت بهم في داخلها طبعاً. فدوقا مانتوا وفيرارا كانا راعيين مشهورين للمسرح والعروض الرائعة في

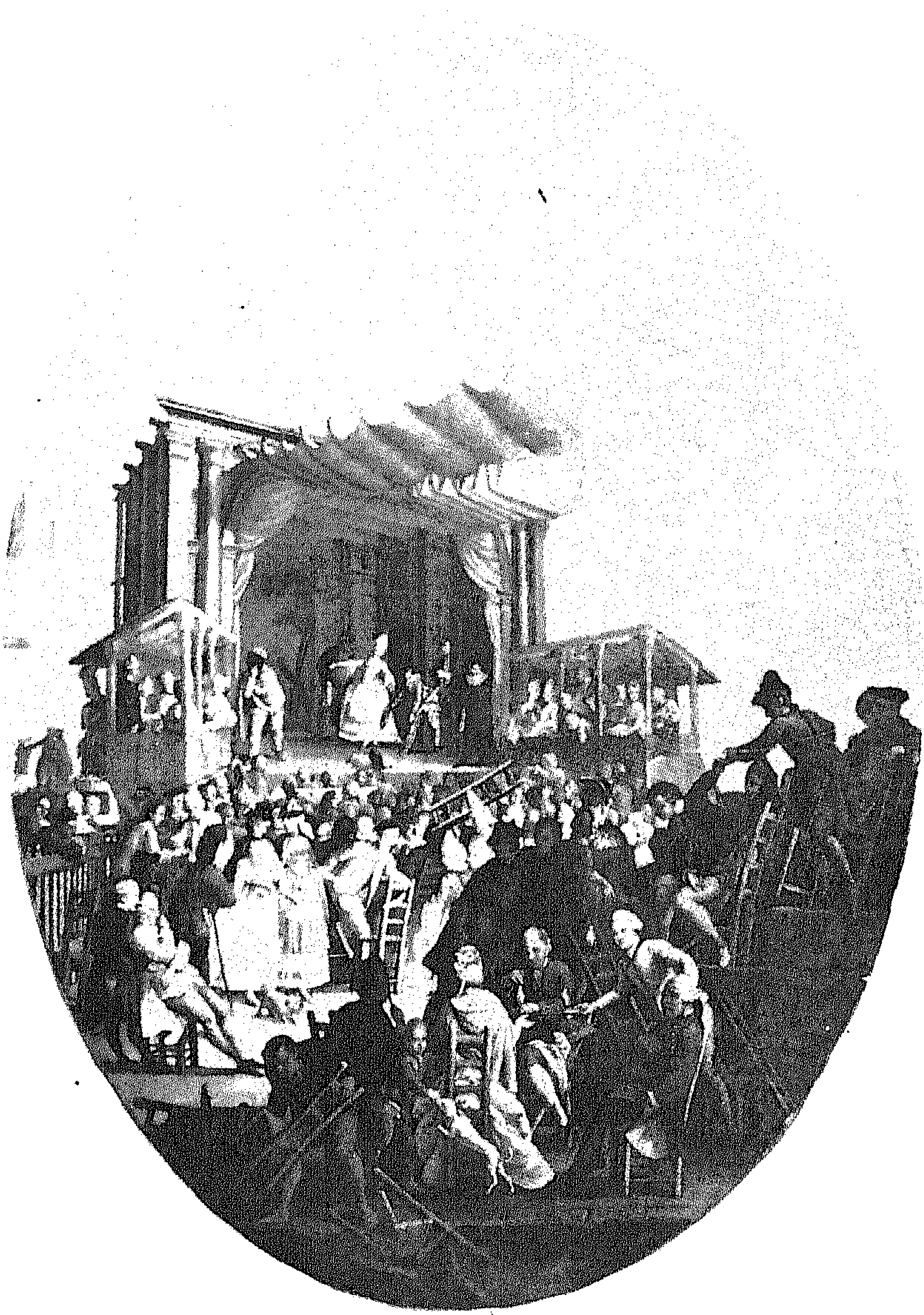
قصريهما باتت تقليداً لكل العصور التالية. ومن دون أن نعرف متى قبل ممثلو الكوميديا ديلارتي أو ل مرة في هذين القصرين، نجد أن السجلات المتأخرة رصدت ظهورهم مرة بعد اخرى، وكان غونزاغا، أمير فنسنزو في مانتوا، هو الذي في عام ١٥٨٦ كرم إيزابيلا الشهيرة من فرقة غيلوزي فوقف عرّاباً في معمودية ابنها. ولكن الأغنى من ذلك هي سجلات الانتصارات التي حققها الكوميديون في بلاطات البندقية وفلورنسا وميلانو وفيرونا ونابولي.

إن البلاطيين المسافرين والأساقفة والأساتذة رأوا العروض وأرسلوا تقارير مشرقة إلى أوطانهم في فرنسا واسبانيا والنمسا وبافاريا وحتى السفير الانكليزي جعلهم موضوع تقرير رسمي أرسله إلى الملكة اليزابيت. أول عرض هام للكوميديين في فرنسا كان في مدينة ليون عام ١٥٤٨ مع أنه ليس من الواضح أن هذه الفرقة كانت فرقة الكوميديا ديلارتي. ولكن في عام ١٥٧١ نجد فرقة تدعى دعوة خاصة إلى باريس بمناسبة زواج شارل التاسع وتؤخذ إلى العاصمة الفرنسية عنوة. وكل ما نعرفه أنهم أخذوا بالفكاهة العظيمة للمسرحيات وبروح التمثيل التي لا نظير لها وبسحر الممثلين - وكلهم أجمعوا على ذلك باستثناء موظفي الكنيسة. لقد قدموا تقارير أو شيئاً من هذا القبيل بغرض تغريم الممثلين ومعاقبتهم، ولكن تقدير الملك وحمايته ساعدا على تهدئة تلك العاصفة. بعد مئتي سنة عقب ذلك، وعلى الرغم من الصعود والهبوط كانت فرق الكوميديين الإيطاليين هي المفضلة لدى ملوك فرنسا، فكانوا يدعون احتفالاً بمناسبات الزواج واحتفالاً بالانتصارات، وكانوا يمنحون شهادات استثنائية على بعض أنواع العروض، وكانوا لا يكرمون فقط كفنانين بل أيضاً كأفراد. منهم تعلم الممثلون الفرنسيون، ومن هذه الكوميديا ديلارتي الإيطالية غير الأدبية ازدهرت عبقرية موليير: فمن تسلية شعبية أجنبية أخذ ممثل وكاتب مسرحي عناصر شكّل منها هيكلية الأدب الدرامي الذي اعتبر في فرنسا أسمى تعبير عن الكوميديا في كل العصور.

عندئذ انتقلت الكوميديا ديلارتي إلى اسبانيا، حيث من الواضح أن الكابتن الأسباني المغرور سلاهم أكثر مما أزعجهم إذ كانت هناك تقارير تفيد عن ابتهاج بلاط

فيليب الثاني وعن التأثير الدائم على الكتابة والتمثيل في اسبانيا. وحتى أبكر من ذلك، في عام ١٥٦٨ سافرت فرقة إلى النمسا وسحرت البلاط في فيينا ـ حيث أصبح تابارينو فعلاً «كوميدي جلالته». وكانت الكوميديا الإيطالية في بافاريا قد اشتهرت، وغزت فرقة مانتوية الأقطار البعيدة، وربما انكلترا على أقل تقدير. طبعاً كان الحوار إيطالياً في خطوطه الكبرى حيثما اعتلى الكوميديون خشبة المسرح، لكن هذا لم يقف حجر عثرة أمام التمتع بالعروض التي ساد فيها التمثيل والحماقة والمكيدة والشخصيات المضحكة سيادة كبيرة. ونحن متأكدون أيضاً أن الفارسيين (ممثلي هزلية الفارس ـ المترجم) قدموا فكاهة غنية ناجمة من صراعهم مع لغة غريبة على المتفرجين فخلطوا الكلمات والجمل خلطاً مضحكاً ـ فلم يتركوا فرصة النطق المغلوط وسوء التفاهم الكوميدي تفوتهم أبداً.

وإذ بدا وجود الكثير من الفوضى والسرعة وكذلك الصخب في عروض الكوميديا المرتجلة، كما رأينا بصورة عامة، كان ثمة جانب أفضل في كل من الإخراج والممثلين. وبالفعل ففي أعظم مراحل الكوميديا ديلارتي ضم الممثلين بين صفوفهم أعظم الناس تنويراً عرفتهم خشبة المسرح، ضموا فنانين ذوي اهتمامات إنسانية وإجتماعية. وكان هناك ولا شك فرق كاملة قلما ارتفعت عن مستوى أولئك الممثلين الجوالين المشردين الذين في غضون ثلاث أو أربع مراحل من التاريخ سببوا تصنيف الممثلين مع المحتالين واللصوص وبقية المزعجين. تلك الفرق الجوالة راحت تطوف جيئة وذهاباً أوروبا الشمالية، فينصبون منصتهم في كل مدينة ومفرق طريق، فينصبون أسبوع معرض هنا، ويوم عيد هناك، ولكن عموماً نالوا حظهم من العامة المتشوقة إليهم دائماً. ولكن نادراً ما عاملهم العامة بأريحية، وتحت الأخطار يقطعون الطرقات فوق جبال وعرة أو يقطعون سهولاً تحرقها الشمس، وفي الطقس العاصف أو الطقس الجميل، بعرباتهم المغطاة بالقماش التي يجرها الثيران فيسوقونها ببطء وهم في رعب وخوف، يستفيدون من البلد الذي ينزلون فيه فيبيتون في أرخص الفنادق، أو في حقل مكشوف أو أصطبل نتن. ولم يكونوا أبداً بعيدين كثيراً عن المشردين إذا لم يحالفهم الحظ فقط لمرحلة ـ نعم، لمرحلة واحدة فقط، ثم ينشئون ملجأ في فرقهم لصغار اللصوص والمومسات.



مسرح مؤقت بني على أرضية حلبة المسرح الروماني نصف الدائري في فيرونا بإيطاليا. فرقة كوميديا ديلارتي بممثلين مقنعين، تمثل مشهداً مألوفاً، ولكن لا يبدو أن أحداً من المتفرجين ينظر إلى خشبة المسرح (رسم ماركو ماركولا في أواخر القرن الثامن عشر، بإذن من مؤسسة الفن في شيكاغو).

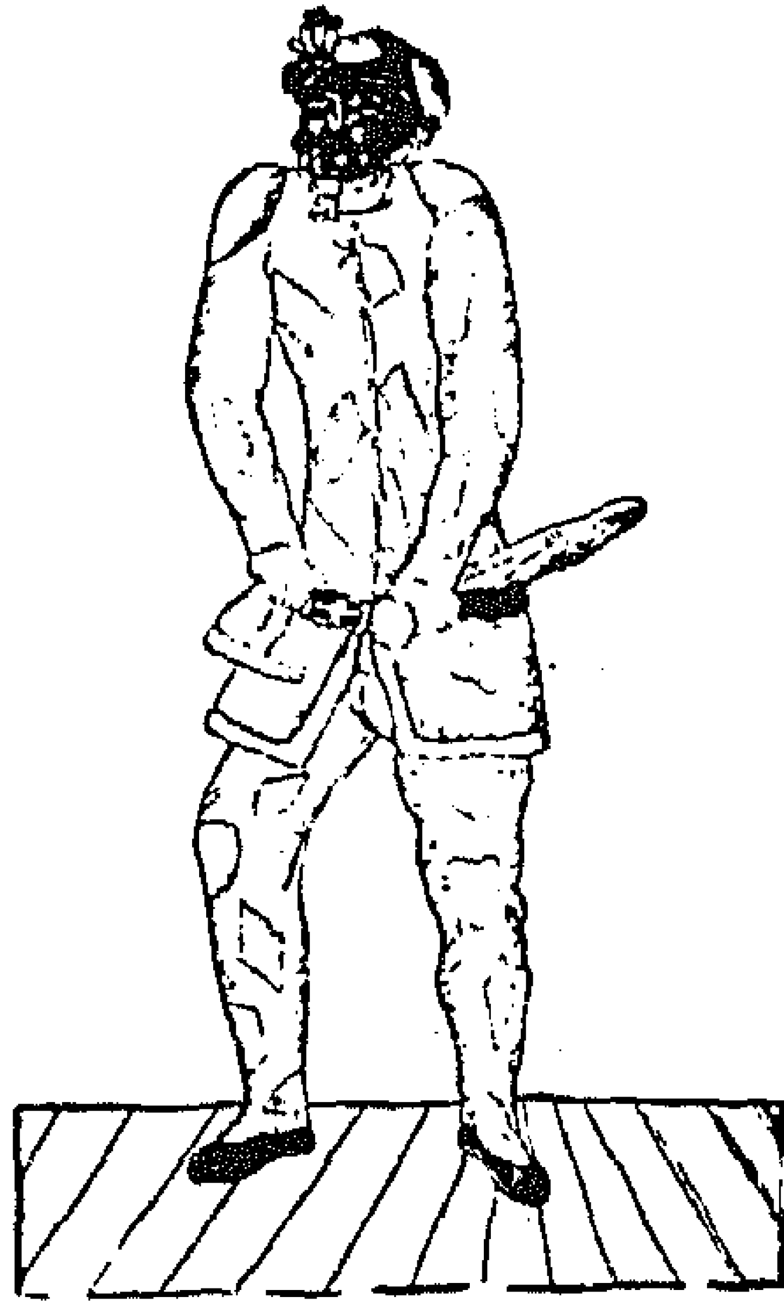


نسخة من كابيتانو كما رسمها ابراهام بوس

ولكن إلى جانب هؤلاء نشأت فرقة معترف بها، وبقيادة محترمة، قدمت ممثلين اندفعت الملكات والأمراء إلى تقديم التكريم لهم. وفيما روي أن ملكاً بعد أن شاهد عرضاً سرّ به استدعى سكاراموشيا فأهداها عربته الخاصة وأهدى للممثلين ست عربات. ملوك وأدواق وكردينالات أقاموا المآدب للممثلين الزائرين. وهناك وثيقة تقول بأن تاسو كتب بأسلوب أكثر فخامة للممثلة فيتوريا، التي جلس إلى جانبها في مأدبة أقيمت على شرفها، أقامها الكردينال الدوبراانديني «الذي دعا إلى الحفلة أيضاً ستة كردينالات آخرين». - ولكن السجلات لا تخبر فيما إذا كانوا جميعاً قد حضروا. بضعة من الممثلين رفعوا إلى نبلاء، وآخرون حصلوا على مراتب بلاطية - أحدهم كان أمين الخزانة الخاصة السرية، حتى ليحار المرء على أي نظرية يعتمد ليفسر ذلك. وتقام المباريات الفروسية على شرفهم، فتقرع الأجراس عندما يصلون، ويكون في استقبالهم مجموعة كبيرة من رموز الترحيب الملكي «يحملون مفاتيح المدينة». وحتى هذه الفرق الأفضل حالاً من غيرها لم تكن على أي حال متحررة من متاعب الطريق. ففرقة غيلوزي الأولى أسرها الهيغنوت في

عام ١٥٧٧ ، وافتداها الملك علانية شريطة أن تقدم عرضها أولاً أمام البلاط في قاعة الدولة في بلواز .

والفرقة المعروفة بإسم غيلوزي الأولى كانت أشهر الفرق، وعلى الأخص أعظمها انجازاً خلال فترة أعقبت عام ١٥٧٠ وأصبحت المفضلة لدى عشرات البلاطات، وكان الملوك والأدواق يتنازعون على مواعيدها وبرامجها . ولكن هناك فرقاً قلما قدرت مثل هذا التقدير . ويقال إن كل عضو في فرقة غيلوزي كان فناناً كاملاً، حتى يغدو «نجماً» في كثير من الفرق الأقل شأناً. كان قائد الفرقة



اوليكينو كما قام بدوره الممثل مارتنيلو في القرن التاسع عشر (من «الكوميديا الإيطالية»)

فرانسيسكو اندريني، الذي جمع إرثاً عظيما من الحياة والثقافة والفنون التي عليها أسس تمثيله . ابتدأ حياته جندياً ولكنه سقط عبداً بيد الأتراك، حيث قبع ثمانية أعوام حتى استطاع الهرب . كان مغنياً، يعزف على عدة آلات موسيقية، ويعرف خمس لغات، ويكتب بطلاقة في الشعر والنثر . وكممثل لم يرض بدور نمطي مفرد معتاد، فسعى جاهداً لخلق شخصيات جديدة ومثل عشرات الأوجه المختلفة للكابتن الأسباني، وكان يمثل أيضاً دور العاشق .

ولكن إذا كان اندرييني هذا قد حظي بالتقدير فإن زوجته إيزابيلا تغنّى بها معظم الشعراء والنقاد ونبلاء تلك الأيام. ويروى عنها أنها كانت تكتب جيداً بثلاث لغات، وتعزف عزفاً جميلاً على الآلات الموسيقية، وتعرف الكثير من الفلسفة. وإلى جانب ذلك كله كانت أيضاً «جميلة في الاسم، جميلة في الجسد وكانت الأجمل في الروح... انها ملكة النساء الجميلات الفاضلات». كتب مرة إليها توماسو غارزوني وخاطبها بأنها «زينة المشهد وزينة المسرح ومنظور رفيع للفضيلة لا يقل عن الجمال... وإذ العالم يستمر والقرون تتوالى، وبينما الأزمنة والفصول تتابع مسيرتها فإن كل صوت وكل لسان وكل صرخة سوف تردد الاسم الجميل إيزابيلا».

وحدث في عام ١٦٠٤ أن كانت الفرقة مسافرة من باريس باتجاه إيطاليا، وعندما في ليون أعادت الملكة ماري تكريمها لإيزابيلا مجدداً مرضت وماتت. وفي موتها يبرز تناقض من تلك التناقضات الغريبة التي تسم تاريخ خشبة المسرح. فهذه المرأة «ذات التواضع الرفيع والبراءة التامة في الأخلاق» رفضوا أن يدفنوها في المقبرة الرسمية المخصصة بموجب قانون من الكنيسة. إلا أن كاهن الأبرشية له الفضل في تسجيل أنها: «ماتت بشهرة عالمية لكونها واحدة من أندر نساء العالم لعلمها ولتحدثها بلغات كثيرة». ولكن موظفي ليون تصدوا لفظاظة الكنيسة فقد أولوها كل آيات التكريم، بما في ذلك موكب سار فيه حملة المشاعل وحملة الصولجانات وحملة الرايات إذ صحبوا جثمانها إلى المقبرة. اندرييني العظيم، زوجها لم يمثل أبداً منذ ذلك اليوم.

قصة الكوميديا ديلارتي حافلة بالشخصيات التي ربما تكون أقل جمالاً وأقل نبلاً ولكنها بالتأكيد ليست أقل بروزاً. فهناك فيتوريا «فيتوريا الالهية» التي أكرموها على أنها «تمتلك إشارات موزونة ومنسجمة وتصبح حركات وحدثاً جليلاً رائعاً، وكلمات عذبة دمثة وتنهدات لطيفة وذكية، وضحكات مرغوبة وساحرة، وسلوكاً رفيعاً ونبيلاً، ومظهراً في كل شخصيتها، مكتملة الزينة كما لو أنها زينة ممثلة كاملة، أو أنها صارت زينة ممثلة.. ساحرة جميلة للحب، تكسب قلوب ألف



آخر الأنماط الرقيقة في الكوميديا ديلارتي في فرنسا. في الأعلى: بييرو وميزتين والكابتن وهارليكان، وفي الأسفل: بنتالون وبولشينلي وسكابان ونارسيسان
(عن كتاب «فرنسا القديمة: المسرح والموسيقى»)



عاشق بكلماتها». كذلك توجد هناك فلورندا التي في بلاط مانتوا، عندما سقط صندوق على مغنية مشهورة وقتلها، حام الشك حول امكانية إكمال العرض، فقامت بالدور ومثلته تمثيلاً مثيراً - «منتزعة من قلب ألف شخص ألف تنهيدة» - ومنذ ذلك اليوم صارت ممثلة مفضلة ومكرمة.

وبين الرجال أيضاً كان غيوليو باسكواتي الذي أطلق عليه هنري ملك بولونيا في دعواته لقب «الرائع» واشتهر فيما بعد باسم مسرحه غرازيانو وسمي «بنتالون الرائع». وهناك فلافيو سكالا الممثل والمخرج والمؤلف لخمسين سيناريو ما تزال موجودة. وليليو ابن الشهيدين اندرييني وإيزابيلا، الذي اشتهر بأنه كتب مئات المؤلفات في الدراما والشعر و«الرؤى» والحوار... الخ. هؤلاء وعشرات من الشخصيات الحية الأخرى غابوا عنا إلا في الكتب والمخطوطات المغبرة في المكتبات الإيطالية والقليل منها يعرفها القراء الانكليز.

بضعة من هؤلاء ألفت عنهم ليجندات، ربما بمشيئة القدر. وسكاراموش القرن السابع عشر صمد أكثر من كل زملائه. هو الذي تماهى تاريخياً باسم تبريو فيوريلو، لم يخترع اسم سكاراموش. آخر كان استخدمه من قبل والأمر يحيطه قليل من الغموض. كما أنه لم يخلق الشخصية: إنها لم تكن أكثر من وجه مختلف للكابتن الإسباني. لكن تمثيله كان حيوياً وكانت ثيابه كلها بلون واحد هو الأسود كعلامة مسجلة، وكان تأثيره «وعلى الأخص على فرنسا وموليير» عظيماً جداً حتى أنه أدخل غاليري الخالدين. والشخصية، بعيداً عن الممثل، دخلت طبعاً في الكوميديا المرتجلة والمسرحية الإيمائية الفرنسية. وقد روى أنه من دون حركة حقيقية ومن دون أن ينطق بكلمة كان سكاراموش قادراً أن يبقي النظارة غارقين في الضحك لمدة خمسين دقيقة، عن طريق «التجليات المختلفة لرعبه من أن يكون بسكواريل لابس طاقية الإخفاء واقفاً خلف كرسيه».

الفاضل والآثم بين الكوميديين الإيطاليين، كلاهما كان رائعاً في ذروته، وحيوياً، واتخذا سبلاً مختلفة إلى أقدار مختلفة مؤسفة في نهاية القرن الثامن عشر.

قلة من الفرق المفضلة، انسياقاً مع حافز «الاصلاح» تشربوا العناصر الأدبية في إخراجهم وتعاملوا مع الذوق الرفيع. لقد تعاملوا مع الكنيسة والرقباء كما يثبت ذلك خطاب الممثلين إلى البلاط الفرنسي، عندما أصبحت فرقة ريشبوني الفرقة الإيطالية الوحيدة المرخص لها في باريس. وبعد الاسترحامات كان أن كل الفرق الإيطالية الأخرى وكل تمثيل لشخصيات الكوميديا المبتذلة حظرت وأن لا عضو من فرقة كونستاتيني يمكن أن ينضم إلى الطاقم «فكلكم تعرفون أن الممثلين الإيطاليين الذين سبقوهم نالوا سخط البلاط». «إن الممثلين يرجون جلالتكم أن تقيموا العروض الملحة في البلاط، فيمكن أن يسمح لها، كما في إيطاليا، بالاستخدام الحر للقربان المقدس، متعهدين ألا يتلى أي شيء مقذع، ويتعهد ريكويوني أن يطرح سيناريوهات المسرحيات للامتحان من قبل الوزير ومن قبل كهنوتي أيضاً، لاجازتها». وكان ذلك قبيل نهاية الكوميديا ديلارتي في فرنسا. وقد نشأت منها أمجاد جديدة ـ ولكن ليس من نوع البرعم ذاته.

نهايتها في إيطاليا كانت أشد بؤساً وأشد رثاء. ففي القرن الثامن عشر توقف كل ابتكار جديد، فبهتت الروح وغرقت الكوميديا الاحترافية متراجعة نحو تلك الأنماط الفجة والعنيفة والخليعة التي على يدها انتعشت. وقد أفلتت الخلاعة نهائياً. ومن الطبيعي عندما يعود الرحالة الانكليز إلى أوطانهم، أن يكتبوا التقارير عن الفجور الذي لا يصدق والانحلال المقرف للعروض التي شاهدوها في إيطاليا، مع ان ذلك كان في زمن كتاب عودة الملكية في انكلترا البذيئين، حين كانت خشبة مسرح لندن ميداناً لتقديم مسرحيات منعت بعد ذلك لعدة قرون. لكن الكوميديين المرهقين كانوا يملحون حبكاتهم المكائدية الراكدة الآن ويضخمون الحمقى ضمن الحدود الضيقة للحادث الشهواني والإشارة الموحية ـ حتى النساء في الحمل والختانات المضحكة، كن مادة للمعالجة الهزلية والمبولة وسيلتهم «الداعمة». وهكذا انطفأت في فجر البذاءة والفجاجة والإيمائية والقمع الرسمي والفتور الشعبي، إنه لشيء كان في يومه فريداً من نوعه وتعبيرياً قوياً وحيوياً مجيداً.



بيرو النسخة الفرنسية لشخصية بدورولينو في الكوميديا ديلارتي (رسم موريس ساند من كتاب «أقنعة وحمقى» عام ١٨٥٩).

وعندما استعاد الممثل حريته ـ عندما انتهز حريته من منع الكاتب المسرحي له أن يبدع بخصوبة من مواد عصره ومن المسرح وربما من الغوغاء، ولكن ليس من الفجور ـ جعل نفسه سيد المسرح إلى درجة غير معروفة في حوليات التمثيل من قبل ومن بعد. لقد خلق فصلاً من أعظم الفصول حيوية في تاريخ المسرح. لكن اتباعه القليلي الموهبة والقليلي الوعي والمكدودين أنهوا هذا الفصل بهبوط حزين، وبشيء أقرب إلى الرائحة الكريهة.

* * *

الفصل الحادي عشـر

مســرح الفروسـية في اسبانيا

الكابتن الأسباني المختال فوق خشبة مسرح الكوميديا ديلارتي متباهياً مستعرضاً، يكرر أخبار غزواته بين المحاربين وبين السيدات الجميلات، ولكنه يجفل ويرتعد إذا تحدث أحد بحدة أكثر، يولي الأدبار خائفاً إذا امتشق أحدهم سيفاً أو أشهر بندقية - هذا الكابتانو يخدمنا للانتقال من مسرح إيطاليا إلى مسرح اسبانيا، إذ على الرغم من العناصر الكاريكاتورية الواضحة والسماح للسخرية الإيطالية تجاه الأسباني الغازي والميل اللاتيني إلى البصق على الرجل القوي حالما يدير ظهره، فإن المرء ما يزال يجد في النمط الأولي لشخصية هذه الخشبة مزيداً من خصائص الدراما والمسرح في اسبانيا. وبالفعل فلايوجد سوى الشخصية المغرورة كعاشق وكمحارب، كمتبجح وكمستأسد، لا يمكن أن ترمز إلى المسرح الأسباني في القرنين السادس عشر والسابع عشر. فدراما هذه المرحلة مختلفة اختلافاً مذهلاً، ولكنها في تجلياتها المميزة إنما هي دراما بطولية مبالغة ورومانتيكية سخيفة مليئة بالحدث المادي، ولكن المرء يشك في أن جلبة سيف النقد يمكن أن تثبت أن بطولتها وحكمتها وعاطفتها جوفاء مثل شجار الكابتن.

قد يكون الكابتن أحد الكاريكورات القاسية في كل تاريخ التصوير المسرحي. فأكاذيبه عن شجاعته وايمانه واستعراضه الوقح وتفتيل شاربيه وتعجرفه هي أشياء فخمة، ولكنها هدفت إلى التخطيط للحصول على مزيد من الضحك عن طريق التناقض، عندما يرتجف لأن أوراق الشجر حفت، أو يشحب وجهه ويهرب على الفور إذا هسهس أحدهم أو اتخذ وضع مواجهة. ولكن ليس هناك شك أنه

تحت هذا الكاريكاتور كان يوجد الأسباني الحقيقي، الذي دخل في دون كيشوت ودون جوان. ذلك الأسباني في تجسيده النبيل يظهر آلاف المرات كبطل للدراما الأسبانية. قانونه في الشرف وحبه وقتاله هي الأشياء التي يعيش فيها. فالفروسية لا تمد الدراميين بالمواد فقط، بل تحدد أشكال المسرحيات: الشجاعة في المعركة والشرف الشخصي ضمن إطاره الشكلاني، الطاعة المطلقة للملك والكنيسة والحب الرومانتيكي - هذه هي المثل التي كان يتمسك بها الشعب، ولا بد أن تنعكس في أي دراما تريد أن تزدهر.

عندما ظهر مسرحهم القومي، كان الاسبان واعين عرقياً أكثر من أي شعب أوروبي آخر. لقد حاربوا قروناً طويلة ضد العرب وضمنوا المسيحية لأوروبا، كانوا أعظم امبرياليين في عصرهم، مع كل العالم الأميركي الذي وراء البحار كتابع لهم، لقد كانوا مختارين من قبل الله ليكونوا حماة الكاثوليكية، لقد اندلع لهيب الوطنية بقوة، ولا بد أن يحتفظ المسرح بهذا اللهب وضاء صافياً.

هناك من يرى أن اسبانيا انحدت بقوة منذ تلك الأيام الساطعة، ويمكن للمرء أن يسمع أحاديث عن انحطاط اسبان هذه الأيام (أي الفترة التي يتحدث عنها - المترجم). لا شك أن المسرح الأسباني ضمن المئة سنة الأولى، في أمة غيرت موقعها من قائد سياسي وعسكري في أوروبا إلى مركز من القوة الثانوية، كانت الفروسية والمجد في المسرحيات انعكاساً للماضي المجيد أكثر مما كانت مرآة لحاضر القرنين السادس عشر والسابع عشر. ولكن قد يكون أنه في النجاح القومي الكبير لاسبانيا القرن الخامس عشر كانت هناك عناصر حاسمة أقل إعجاباً من تلك الموجودة في اسبانيا المتبجحة اليوم، وفي تلك العناصر قد نجد دفعة واحدة أسباب انحطاط القوة السياسية وأسباب المركز الثانوي الذي اتخذته الدراما الأسبانية الآن، على الرغم من عصر مشرف وغزارة مدهشة (لوب دي فيجا وحده ألف ١٨٠٠ عملاً دراميا).

في الدرجة الأولى، مع أن عصر النهضة امتد بتأثيره إلى كل مكان في أوروبا الغربية، فإنه فشل في تحويل الأسبان في العصور الوسطى إلى دراسة

الكلاسيات كما في إيطاليا وفرنسا. إن أسبانيا عصر التفتيش كانت كاثوليكية متشددة جداً لا ترحب أبداً بحرية الفكر التي التي كانت أعظم مكسب انساني رائع من النهضة. لقد خضعت هذه البلاد الصوفية وتمكست بمفهوم عن الحياة على الأرضية وهو أن الحياة ما هي إلا فاصل بين الولادة والحياة الأبدية بعد الموت. لم يكن ثمة أي تساؤل حول الإيمان كما في إيطاليا، فلا وجود لحب إطلاع ثقافي، وبالتأكيد لا يمكن أن يكون بعد ذلك أي ارتداد نحو الحريات الوثنية في المباهج الإنسانية. كان أكبر ما في إطلاعهم أن فنهم القومي اكتسب كثيراً من اللون والغنى من العرب الذين استطاع الأسبان طردهم فيما يخص الولاء المطلق الذي تفرضه الكنيسة، ونظام الطبقات الذي بدأ مع حماية الحق المقدس للملوك. ونظراً لكون هذه الأشياء هي الدوافع الأساسية للحدث البشري، والدين المنظم والقانون المصنع للشرف الذي يحكم كل الحوادث، فإن الدراما والأدب فشلا في متابعة تلك الومضة للنزعة الإنسانية التي كانت واضحة في أي مكان آخر. لقد انشئت خشبة المسرح من أجل الصراعات التي لا تنتهي والمكائد وسوء التفاهم والتراجعات والانتقامات والتملقات الوطنية والبطولات التي تجسدها حبكات ما دون الفارس والفواصل الكوميدية. فقلما وجدنا مكاناً هنا لضحك موليير الفكري، وقلما كان لعاطفة شكسبير الإنسانية مكان صغير، فكان هناك الكثير من الاستعراض والصدام حتى ظهرت العناصر الأكثر هدوءاً للدراما.

والحقيقة أن الدراميين الأسبان هربوا من التقليد الشديد جداً للنماذج الكلاسية التي احبطت جهود الكتاب المسرحيين لعصر النهضة الإيطالي، لكنهم فشلوا في تحقيق الدقة والاتجاه المسرحي الذي يمكن أن تمنحه لهم دراسة المسرحيات اليونانية. إن الإطار الفضفاض للعصور الوسطى هو الذي يسم معظم المسرحيات الأسبانية، ولم يك قليلاً ما عرضوه من التكرار الرتيب والطريقة المنظرانية للمسرحيات الدينية التي صممت للمتفرجين الغوغائيين الفظين عديمي التفكير. إن مزايا هذه المسرحيات تكمن في قوة الحدث، واللونية الرومانتيكية والعرض الخطابي الذي قلما استطاع أحد أن يجاريه في مكان آخر، ولا تكمن أبداً في الدقة

والصنعة التي تشبه صنعة الجواهري أو رقة الانفعال. إن القوة والحرية ربطتاهم دراميا مع العصر الاليزابيثي، إلا أنهم لم يغوصوا انسانياً وكانوا أقل خيالاً.

وكما أن الكابتن الأسباني قدم اللورد المتبجج، انتشرت كبرياء نائب الملك عبر شوارع نابولي، ولكن في الوقت نفسه إنها شخصية مأخوذة من ميليس غلوريوس (الجندي المتبجج) في الكوميديا الرومانية، كذلك الدراما الأسبانية، مع أنها أكثر قومية من أي دراما أوروبية أخرى، ورثت عناصر من كل مسرح المعجزات السابق المباشر، والشائع في كل أوروبا الغربية، ومن البقايا الغامضة للأشكال الدرامية الرومانية. وعندما بدأ المسرح الأسباني بالظهور كمؤسسة، بعد عام ١٥٠٠ بقليل فإن الدراما الأولية أقرب إلى الأغنيات القصصية، والشعراء الجوالين أو التروبادور الذين كانوا من قبل شعبيين. والجذر الآخر، وربما الجذر الأقوى للنبتة الجديدة موجود في الكنيسة والمشاهد الكنسية. فمسرحيات المعجزات والأسرار والأخلاقية مثلت هنا داخل / خارج الأبنية الكنيسة، اماما كما في فرنسا وألمانيا وانكلترا وتحت الرقابة الكنسية اللصيقة دائماً. ولم تفقد الكنيسة سلطتها على الدراما لمدة طويلة جداً بعد ذلك.

ومن كان يعرف بـ «أبو الدراما الأسبانية» هو جوان ديل انزنيا، الذي ولد عام ١٤٦٨ أو ١٤٦٩ إلا أن اسكتشاته على المسرح قلما كانت أكثر من قطع حوار من النوع الرعوي أو الديني. ويمكن أن نتجاوزه باعتباره غير مهم من حيث الجوهر ولم يكن له أثر في تقرير مجرى المسرح الأسباني، وكذلك بارتلمي دي توريس نهارو، الإسباني الذي كتب في إيطاليا عدداً من الكوميديات مشوبة بشيء من البذاءة وقلة الاحترام بحيث حظرت الكنيسة عرضها جميعاً.

والحقيقة إن أي دراسة موجزة للدراما الأسبانية يجب أن تبدأ مع لوب دي ريدا الذي ازدهر في أواسط سنوات ذلك القرن. ربما كان واحداً فقط من عشرات الممثلين المخرجين المشابهين من الفرق التمثيلية الجوالة، لكنه كان ممثلاً للدراما، وعنه نملك سجلات أصلية موثوقة. لقد كان سر فانتس العظيم من كتب:



الكابتن الإسباني، رسم ابراهام بوس

في عصر هذا الأسباني العظيم كل خصائص الإدارة المسرحية كانت توضع في كيس، وتتألف من أربعة معاطف مصنوعة من جلد مموه وأربع لحى وشعوراً مستغارة، مع أربعة عكاكيز تقريباً. وكانت المسرحيات حوارات عامية أو قصائد رعوية بين اثنين أو ثلاثة من الرعاة وراعية واحدة. كانت المسرحيات كلها تتألف من قطعتين فكاهيتين أو ثلاثة، إمّا أن تدور عن الزنجية أو القواد أو الأحمق أو الباسكي وبرغم هذه الشخصيات الأربع وكثير من الشخصيات الأخرى، فإن لوب قدم أعظم مهارة وتمايز أكثر مما يتخيل المرء. في ذلك الوقت كانت توجد تراموي (الآلة المسرحية) فلا مشاحنات العرب أو المسيحيين كانت على الأقدام أو على ظهر الخيل. لم تكن هناك شخصيات تنهض أو تبدو أنها تنهض من قلب الأرض من

خلال تجويف في خشبة المسرح التي تتألف في ذلك الوقت من أربعة مقاعد رتبت في مربع، مع أربعة أو خمسة ألواح وضعت فوقها، وترتفع عن الأرض بمقدار أربعة أشبار، ولا توجد ملائكة أو أرواح تهبط من السموات. وفرش خشبة المسرح كان عبارة عن بطانية صوف قديمة تشد بحبلين من طرف إلى آخر، وتشكل ما يسمى غرفة الملابس التي كان خلفها يجلس الموسيقيون يغنون بعض الأشعار القديمة من دون مصاحبة الجيتار».

ثم يتابع سرفانتس وصف التحسين الذي أدخله بدرو نافارو:

«لقد حسن نوعاً ما مشهدية الكوميديا، وبدلاً من حقيبة للملابس استخدم صناديق ومحافظ ثياب. وأدخل الموسيقيين من وراء الستارة، الذين من قبل كانوا يغنون هناك، فخرجوا يغنون على خشبة المسرح، وأبطل لحى الممثلين فحتى ذلك الوقت لم يكن الممثل يظهر من دون لحية زائفة... عدا أولئك الذين يمثلون المتقدمين بالسن أو الشخصيات الأخرى التي تتطلب قناعاً للوجه. وابتكر آلية لخشبة المسرح من رعد وبرق ومشاحنات ومعارك، ولكن هذه لم تصل إلى حد الروعة التي هي عليها الآن» (مقتبس من كتاب «المسرح الأسباني في عصر لوب دى فيجا» لهيغو البرت رينير، نيويورك ١٩٠٩).



من هذا الوصف يمكن بسهولة أن نصور مسرحاً على جانب طريق أو مسرحاً في السوق مشابهاً لذلك الذي قابلنا من قبل بصدد قلة طموحات فرق الكوميديا ديلارتي الإيطالية والذي سوف نقابله مرة ثانية عندما نلقي لمحة على بدايات المسرح الفرنسي. هنا المصطبة أكثر انكشافاً وعرياً وفرقة الممثلين أصغر والدراما بدائية جداً بالفعل. وقد بقيت نصوص بعض قطع لوب دي ريدا ـ كان كاتباً مسرحياً كما كان مخرجاً وممثلاً رئيسياً. أحد هذه النصوص يدعى «الزيتون». فلاح وزوجته يناقشان موضوع شجرة زيتون كان قد زرعها ليومه هذا. ويحلق خيال الزوجة إلى أن ترى كل الحقول امتلأت بأشجار رائعة كلها تكاثرت من هذه النبتة وهي تقترح أن ابنتها

في يوم ما ستكون قادرة أن تبيع كميات كبيرة من الزيتون بسعر خيالي، قل إنها تبيع الكمشة بريالين. لكن هذا يدهش الفلاح باعتباره سعراً عالياً جداً أكبر من أن يطلب. الأم تلتفت إلى الأبنة تأمرها أن تطلب ريالين سعراً. الأب يصدر أمراً معاكساً. كل واحد منهما يبدأ بتهديد الأبنة إذا هي اتبعت نصيحة الآخر، ثم يأخذان فعلاً بضربها ان هي أرادت أم لم ترد أن يكون الثمن ريالين. يسمع الجار صرخات الابنة فيحضر ويسأل عن المشكلة التي يتنازعون حولها، ويتفق الأبوان علي أن المشكلة كلها تدور حول الزيتون الذي لم يزرع بعد.

إن هذه الحدوتة البسيطة تتماشى تماماً مع بساطة الخشبة الجرداء وعدم وجود مشاهد ولا ألبسة خاصة، إذ لم يكن يوجد إطلاقاً أي شيء من «المشهدية» ومن الواضح أن الثياب لم تكن تتغير من مسرحية إلى مسرحية. دائماً هناك وفرة من منشدي الأغنية الرعوية يدفع بهم إلى الخشبة. وليس من الضروري أن نتوقف عند تشابه هذه «المسرحية» وأمثالها، مع الأغاني الريفية، في إخراجها ومحليتها وشخصياتها. إنها لا تتطلب أكثر مما تتطلبه أغنية من تجهيزات مسرحية.

كانت الفرقة تتألف من لوب دى ريدا، هو أصلاً ميكانيكي من سيفيل (مدينة في الجنوب الغربي لأسبانيا ـ المترجم) وصديقه بائع الكتب تيموندا وهو مثله أيضاً يكتب مسرحيات ويمثل، واثنين آخرين قيل أيضاً إنهما كانا «مؤلفين». لم تكن مسرحياتهم دائماً وثيقة الصلة بالتربة الأسبانية مثل «الزيتون». هناك بقايا كلاسية في بعضها، والمسرحيات الأخرى إيطالية على وجه التحديد، وهناك واحدة على الأقل يبدو أنها مأخوذة من بلاوتوس. لكن هذا فعلاً هو المسرح الشعبي الأسباني السليم والأساسي، الذي نملك عنه معلومات حقيقية تاريخياً.

في ذلك الوقت كان البلاط يتسلى بالتعديلات على شكل المسرحية الرعوية الإيطالية والمستوردات الأخرى: وكلها مصطنعة ومهجورة. وفي بداية الربع الرابع للقرن السادس عشر بدأوا يحاولون تأليف التراجيديات بشكل كلاسي وعن موضوعات تاريخية محلية. في عام ١٥٧٤ أيضاً جاءت فرقة إيطالية من فرق

الكوميديا ديلارتي إلى أسبانيا وهي من أفضل الفرق، تحت قيادة البرتو كاناسا وقدمت كوميدياتها في البلاط وفيما بعد في «الحظيرة» أو مسرح الباحة لاتساعها لجمهور أكبر، وتحدثت الوثائق أنها قوبلت باستحسان كبير، ولكن ليس من دون تأثير في مجرى المحاولة المسرحية المحلية. تذكّر لوب دى فيجا، وكان وقتها صبياً صغيراً، هذه المشاهد الحيوية والشخصيات أيضاً تذكراً جيداً عندما صار أعظم كاتب مسرحي في اسبانيا. ولمرحلة قصيرة كان دخول بقايا الكلاسية في شكل المسرحية الأدبي قاسياً جداً على العبقرية الأسبانية، ودخلت النزعة الإنسانية أيضاً متحررة من رجال الكنيسة الحاكمين المعادين للتحرر، فالكوميديا الإيطالية الشعبية أدخلت عناصر أثرت بسهولة على مثل هذا المسرح الضعيف ما عدا المشاهد الشعبية وتلك التي للوب دي ريدا.

على أي حال فإن الشخصية العظيمة التالية هي شخصية أدبية أكثر من كونها شخصية مسرحية في مقاربتها وفي انجازها: سيرفانتس الخالد لإبداعه «دون كيشوت» وأعظم كاتب أسباني لا يشك فيه، فشل في أن يكتب بروعة لخشبة المسرح، أوليقلب مجرى تطورها، وإن كان قد ألف عدداً معتبراً من المسرحيات.

ومع أنه وصف مقدراً المسرح الرفيع للوب دى ريدا كما رأينا، فإن سرفانتس فشل في تمييزان مزايا التوجه والبساطة والمسرحية التي امتدحها في سلفه كانت بالضبط تلك المزايا التي يجب أن ينطلق منها في عمله الخاص. وإذا ما حكمنا على درامات سرفانتس المبكرة على ضوء فجاجة لوب دى ريدا وإن كانت قطعه يمكن تمثيلها، فإنها تبدو ضعيفة بطيئة وغير مسرحية. ولا يستطيع المرء إلا أن يشعر أنه ظل دائماً الرجل الأدبي النموذجي، جذبه بريق المسرح، ولكنه رآه على أنه طريقة تجعل الأدب أكثر انتشاراً واستساغة وليس كفن في صميمه كلماته أقل من حدثه. وفوق ذلك كان واقعاً تحت التأثير السنيكي الشديد.

كرس كتابته فترة طويلة للمسرح، وفي ذلك الوقت حدد لوب دى فيجا الطريق الذي على الدراما الأسبانية أن تسلكه. لكن سرفانتس وقد عاد إلى محاولة

متأخرة في الحياة، والأشكال المسرحية الجديدة أمامه، ظل يكتب درامات ناقده للحياة نسبياً، انفعالية ومشوشة. رواياته فيما بعد خدمت كثيرين من كتاب المسرحية باعتبارها أرضاً غنية يُسطى عليها ويُسرق منها. ولكن مؤلفاته الدرامية الخاصة لا يكتفي بالقول إنها لا يشار إليها أمام رومانسته العظيمة «دون كيشوت» وحسب، وإنما هي متخلفة بالنسبة إلى مسرحيات زملائه الأقل موهبة.

ربما كان سرفانتس يمتلك كثيراً من معرفة ماذا صار بالمسرح الأدبي في إيطاليا والأقطار الأخرى، وفشل في أن يرى هذا في المسرح الذي رآه في اسبانيا. ومع أن مدريد على زمنه كانت على وشك أن ترى بناء مسارحها الدائمة الأولى، فإن مسرح سنواته المبكرة كان مكاناً حزيناً للمسرحيات المزخرفة والرومانتيكية الحالمة، وللعروض الأنيقة والأدبية. كان المسرح الشعبي عبارة عن بضعة ألواح عارية من دون ديكور مع متفرجين يجلسون على الأرض وعروض مشهدية فجة في ضوء النهار. وكانت مسارح «الحظيرة» أقل فجاجة، ولكنها خشبات مسرح بسيطة. وربما تذوق سرفانتس في إيطاليا منتوج مسارح القاعة الجديدة التي كانت تزين بالموكب وباللباس الفخم وبمؤثرات الخدع الآلية. على أي حال فشل في الارتباط ارتباطاً قوياً بالمسرح القائم في بلاده.

هناك آخر عاش في عصر سرفانتس، قدر له أن يلتقط التراث من لوب دى ريدا وأصدقائه الجوالين وأن يشكل المسرح الأسباني وفقاً لعبقريته الخاصة. إن لوب دى فيجا ليس فقط لم يول احتراماً زائفاً للأشكال الأدبية الكلاسية المتبقية، بل أيضاً لم يتكىء أبداً على رغبته في الانحناء أمامهم. كتب مرة: «عندما اجلس لاكتب مسرحية فإني أقفل على كل القواعد بعشرة مفاتيح وأعاقب بلاوتوس وتيرنس فأقصيهما عن الدراما التي اكتبها، إلا إذا صرخا ضدي، كما اعتادت الحقيقة أن تفعل حتى من الكتب الصماء. إذا أني أكتب بأسلوب أولئك الذين يستدرون التصفيق من العامة الذين لا يهمهم إلا أن يضحكوا في حماقتهم، ما داموا هم الذين يدفعون ثمن ذلك».

وهكذا يتحالف لوب دى فيجا مع هؤلاء الذين اعتادوا في كل عصر مخاطرين أن يبدأوا الكتابة مع الهدف الأولي في «امتاع العامة». وقد تخطى نجاحه تخطياً بعيداً وأبعد من معظم الملتزمين بالمبدأ: إنه لم يؤسس عقداً فورياً مع المسرح الشعبي وكتب له بثبات خلال سني حياته، بل أيضاً رفع ذلك المسرح إلى قمة أرفع ومنجزات أغنى. ومع أنه بالتأكيد موّل الجماهير العامة بما طلبته من حسية وما تطلبه باستمرار من تملق عرقي إنساق معه بعض الانسياق، فإنه فشل في أن يكتب أي دراما عاشت عبر السنوات مع أعظم المسارح التي نشأت من المسارح اليونانية والانكليزية والفرنسية والألمانية. وأحياناً كان يمزق كثيراً من قوانين الاحتمال والجغرافيا والميثولوجيا والتاريخ ـ وأحياناً الأخلاق. نظرياً التزم بالوحدات الثلاث صراحة، ولكن بعد مسرحياته الأربعمئة والست والثمانين الأولى. احتفظ بهذه الوحدات في ست مسرحيات فقط.



لوب دى فيجا أعظم كاتب اسباني، والأرجح أنه أعظم كاتب منتج للمسرحيات في تاريخ المسرح. بقيت من آثاره خمسمئة إلى ثمانمئة مسرحية (حفر من القرن الثامن عشر)

على كل كان لوب دى فيجا يمثل المسرح لعصر وبلاد كما لم يكنه أي درامي آخر. ولا يعني هذا أنه لم يكن هناك معاصرون له غير موهوبين وغير غزيري

الانتاج: إن اسبانيا القرن السابع عشر كانت متخمة بالحياة المسرحية. ولكن في تعدد جوانبه مارس كل شكل من أشكال الكتابة المسرحية وأصّل معظم تلك الأشكال التي مارسها معاصروه. لقد أخذ المسرح كما وجده، لا نظريات أدبية تعيقه، بيد أنه شكل ثم سيطر على الدراما الاسبانية لأنه غريزياً أدخل إليها الشكل الأدبي وأغناها. بدأ أول الأمر بأشياء من الصعب أن تختلف عن حوارات لوب دى ريدا مع تحويل الأغاني والفواصل والأغنية الرعوية والسكتشات الدينية إلى دراما. ولكنه انتقل إلى الرعويات والقصص الرمزية والمسرحيات التاريخية، إلى الكوميديا والفارس والمسرحيات السرية التآمرية (العباءة والسيف) والتراجيديا البطولية. إنه المرآة الحقيقية للمسرح الاسباني، فأدخل إليه أدباً درامياً محترماً، وهو ما لم يتمتع به كاتب مسرحي آخر - إذ كتب ١٥٠٠ مؤلفاً تصنف كمسرحيات إلى جانب أكثر من ثلاثمئة مولفاً اشتملت على اسكتشات ومواكب دينية... الخ.

إنه لا يستطيع أن يكون بطل المسرح الاسباني لو لم يكن أيضاً الجنتلمان الاسباني المغامر والتابع للبلاط. لقد ذاق مبكراً حلاوة ومرارة الحب والحرب، وعانى النفي وأبحر مع الأرمادا وعاش عيشة مستخذية، صار كاثوليكياً متحمساً فأكرمه البابا وصار موظف شرف للكنيسة، واحتل مكانه كنبيل، وعاش كل مظاهر التكريم، وحَكَماً للمسرح المعاصر. وإذا ابتدأ بجعل شكل دراماه تسر الذوق الشعبي، فلا شك انه اتيحت له الفرصة أن يدخل في مادتها تلك العواطف والمشاعر الأعز على شعب متكبر يؤله نفسه. من هذا نتأكد (من دون أن نقرأ ٤٥٠ مسرحية ما تزال باقية) أن مسرحياته مليئة بالحدث والمفاجأة والحبكة المبتكرة والحركة الجارفة والوصف المتملق والرومانتيكي، وبالارتفاع بالتمثيل إلى الولاء والدين، بفواصل هزلية وشخصيات بارزة، وبأبطال رائعين وبطلات مغريات. انها متدفقة أنيقة ذكية، مع أعظم ربط ميكانيكي ماهر عرفه المسرح العالمي حتى تلك الأيام.

إلا أن الأخطاء تكمن طبعاً في نقص تلك السمات الأهدأ والأعمق التي نادراً ما تتماشى مع قوة الحدث والسهولة الدرامية. الفواصل الأخيرة في الأغلب

تكون ضعيفة. هناك قليل من العمق في التشخيص، والقليل جداً من التأثير الشعري المسعف من دون خطابة، وقلما كانت هناك لحظة حتمية ومشهد مثير للنفس عند النهاية المصممة بعناية لتكون متصاعدة عاطفياً.

ويمكن هنا أيضاً أن نعود إلى حياة العصر لسبب وجيه. فالعنف كان شائعاً في إيطاليا النهضة. في اسبانيا قد تقترف الجريمة باسم الكنيسة أو الملك أكثر مما تقترف من أجل مكسب مادي لأمير أو جنتلمان، لكن حياة الناس كانت رخيصة جداً والقسوة تجاه قيمة الحياة الإنسانية كانت دائماً مصحوبة بالفن الذي هو فن مزخرف ولكنه فشل في أن يكون عميقاً. وقد انتج العنف الدراما الفنية بالصراع والصخب ولكنها فقيرة في الاتزان والأنغام الروحية. ويمكن أن نضيف أيضاً المسارح البلاطية. إن اللطف الطبيعي يبدو أنه رسخ سمة حقيقية في كل من الدرامي والممثل. هنا قضايا تتعلق بالعذاب الجسدي للحب، وبالمشكلات الوضيعة للفرد التي استغلتها العروض الإيطالية في المناسبات مع تسلية فظة والتي انجرف الفرنسي معها مسحوراً بهجائها، ولكن لم تكن هناك مبولات ولا مضاجع زواج في المسارح الاسبانية الراقية في تلك الأيام. ولمسارح الشارع قصة أخرى نرويها، وهي تشتمل اسكتشات الفودفيل والراقصين- وفي بعض الأحيان كان لوب دى فيجا يكتب لهذه المسارح أيضاً.

ومن بين معاصري لوب كان هناك الكثير من الدراميين المتمايزين بكل من الغزارة والاقتدار، ولكن لا أحد لم يلق عليه بظلال انجازه. ديزدى ألاركون (وهو في الحقيقة مكسيكي) وجيلان دى كاسترو الذي كتب مسرحيات أسس عليها كورنيل مسرحيته المشهورة «السيد» وبيريز دي مونتالفان، وتيرسودى ميلينا الذي اعتبر خالق شخصية دون جوان التي صارت عالمية اليوم: هؤلاء هم الشخصيات الرئيسية بين كثير من المبتدئين. انهم يستحقون دراسة أعمق فهم لم يعيشوا تماماً في عصر لوب دى فيجا ولا قبل كالديرون تماماً. وعناوين بعض مسرحياتهم تشير كيف كانوا يتبعون اتباعاً لصيقاً النماذج التي كان معاصروهم العظماء ينشئونها:

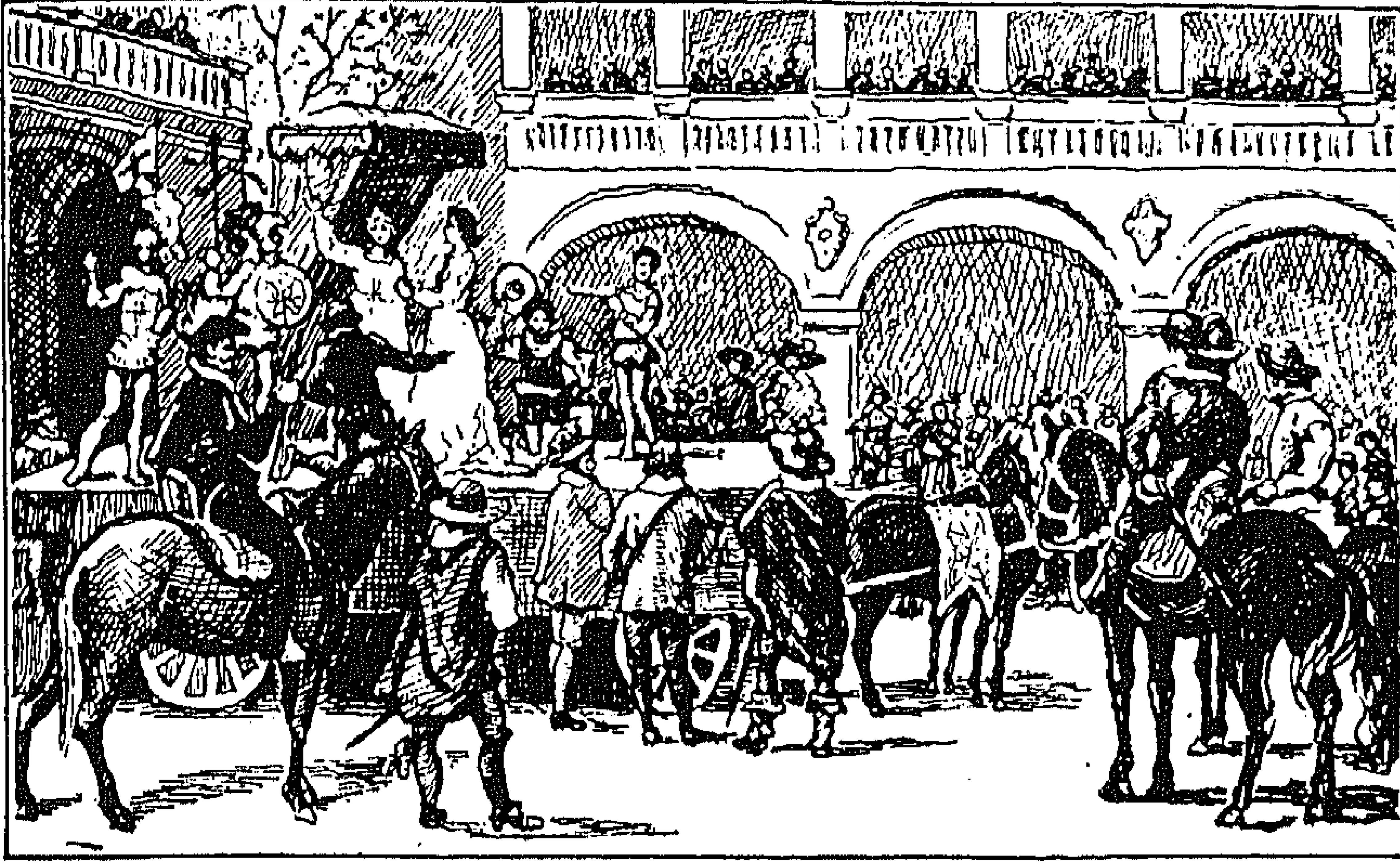
مخادع سيفيل، دون جيل في بنطلون قصير، مغامرات السيد في عهد الصبا، مباريات عاثرة في فالنسيا، عشاق ترويل، الرحمة والعدالة، خجول في البلاط، الانتقام المزدوج . . .

التقاليد الخاصة للمسرح الاسباني في هذا العصر تشتمل على الاهمال المطلق تقريباً لتغيير المشهد المادي. وحتى لوب دى فيجا هاجم «المشهدية» التي تغزو المسرح. وقد يحمل الحوار مؤشراً على تغير المشهد، أو أن المتفرج قد يصبح واعياً حيث يحتل الحدث مكانه من تقديم الشخصيات. إن هذا في المسرح الشعبي أو العامي لم يكن معروفاً عملياً. وتعتمد لغة المسرحيات على الغنى، ففي ذلك متعة غير عادية للأذن بالاسبانية الدارجة، مع ان عشق الغنائيات حصل ضمن المبالغة الخطابية. لكن المسرحيات المبنية بناء فضفاضاً قد تستبدل المقاطع المشرقة الراقية بمشاهد شعرية عامة، فالمسرحية كانت في الحقيقة عبارة عن موقف بعد آخر، من نوع إلى نوع أكثر مما كانت شيئاً مصنعاً موحداً ومشوقاً كان الاغريق قد خلقوه، واعاده ثانية الاليزابيثيون والفرنسيون. (مع كتب لوب دى فيجا الناضجة نكون قد دخلنا عصر الملكة اليزابيث) وحتى الشعر في المسرحية الواحدة قد يكون متنوع الاوزان وفي الوقت نفسه يقبل النثر.

كان التمثيل على الخشبة الاسبانية ملائماً لنقل الحبكات السريعة وتسجيل الخطابات المزخرفة وتغطية ضحالة التشخصيات بنجاح. فمثل هذا التمثيل الحيوي لم يكن معروفاً في سائر أرجاء أوروبا، فلا مثيل له من حيث الحيوية والأسر. فحتى الايطاليون قرظوه على أنه حيوي مثير لا يجارى.

إن النموذج المسرحي المفضل والأعظم تمثيلاً للدراما انما هو الدراما «التآمرية» وقد سميت هكذا نظراً للطبقة التي اختيرت منها الشخصيات الكبرى للحبكة الرئيسية. ولا أهمية كيف تكون حبكته جادة أو تراجيدية، فالمهم أن يكون هنا سخرية تحت الحبكة، يقوم بذلك شخصيات «بارزة» وأعظم شخصية اسبانية بارزة في تاريخ المسرح هو في الحقيقة غراسيوسو الذي برز في السخرية والخادم والمهرج

والجوقة، فهو يضفي المرح على الحدث ويسخر من كلام معلمه ويفعل العكس ويحتفظ دائماً بالتعليق الذي يشعل النار، وليس من النادر أن يتفلسف فهو بالنسبة إلى الشخصيات الرئيسية وللمسرحية مثل شانسو بانزا بالنسبة إلى دون كيشوت. وربما كان الملك المقنع هو الوسيلة المفضلة التي بها تحل العقدة الدرامية.



أداء فاصل سراني AUTO SACRAMENTAL
(رسم وارن تشيني عن رسم لكومبا)

وإذا كان لوب دي فيجا واتباعه استطاعوا تطويع المتعة لمتطلبات الجمهور في الدراما الدنيوية، فقد التفتوا أيضاً إلى امتاع الكنيسة في المناسبات. فزهاء أربعمائة من المؤلفات الدرامية للوب دي فيجا هي فواصل سرانية (اوتو سكرمنتال) وهي نوع من مسرحية القناع تجمع الفاتحة مع الفارس مع القصة الدينية، صمم للتمثيل على العربات الموكبية أثناء مواكب عيد الجسد، وتعالج الافخارستيا (العشاء السري). في هذا العصر أصبحت «المسرحيات الدينية» مترهلة جداً ومختلطة جداً مع كثير من اللمسات التي ادخلت التسلية الغوغائية، ولكن هناك ولا شك مسرحيات حرمتها الكنيسة وعتمتها.

وكان الفاصل (الأوتو) يسبق بموكب زينة وعلى الأخص موكب تسير فيه وحوش وعمالقة. . . الخ تتبعه الجوقات والجوقات الراقصة وكهنة يحملون خبز القربان تحت مظلة، ثم الملك وحاشيته وأخيراً العربات الملأى بالممثلين. وعند خشبة مسرح نصبت في الهواء الطلق يتوقف الموكب وتسجد الحشود، ولكون الصلوات الدينية قد تمّت فيبدأ التمثيل. أولاً لا بد من افتتاحية تمثيلية: ربما فلاح يظهر أنه بعد أن جاء المدينة يتفرج على العروض ضاعت زوجته في هذا الحشد، فيقرر أن لا فائدة في العثور عليها، ثم ما إن يحاول أن يعزي نفسه بغيرها حتى تعود إليه، ثم تبدأ تروي له كل شيء عن الموكب المدهش الذي رأته - فأحد شخصيات لوب دى فيجا يروي حكاية ليست غير شبيهة بحكاية بيير باثيلين، عن فلاح يخدع محامياً داهية، ويهرب متنكراً بزى مغني أناشيد أعمى - ويقدم للجمهور طبعاً نموذجاً من فنه.

إن إسم «أوتو» يعني المشهد الديني. فلنأخذ مثالاً من مؤلفات لوب دى فيجا مرة أخرى، فقد نشخص الممثلين وهم يقدمون «جسر الدنيا». فأمير الظلام ينصب اللوياثان (وفوهة الجحيم ليست أكثر من لوياثان توراتي - أو أنها فكاه على الأقل) على جسر الدنيا. لا أحد يستطيع أن يمر من غير أن يوافق على سلطان الأمير. آدم وحواء (وقد ارتديا حلة قشيبه بعد ظهور النموذج الفرنسي) يوافقان فيمران. آخرون من الشخصيات التوراتية المعروفة - موسى وداود وسليمان - يخضعون خضوعاً ضعيفاً. ولكن عندئذ يأتي دور فارس الصليب فيقتل أمير الظلام ويفتح ممر الدنيا لروح الإنسان. يلي ذلك رقص وأغنيات تؤدى.

كما كتب لوب دي فيجا ما لا يعد ولا يحصى من الاسكتشات والمسرحيات الدينية، بما فيها مجموعة من مسرحيات المعجزات المبنية على حياة القديسين، وبعض الدرامات التوراتية - وهذه الأخيرة شغلت اهتمامه أثناء السنتين اللتين حرم فيهما فيليب الثاني المحتضر عام ١٥٩٨ كل النشاط المسرحي مهما كان سوى النشاط الديني منه. ولكن مهما كانت مواد وأشكال الدراما فإنها تظل دائماً قريبة

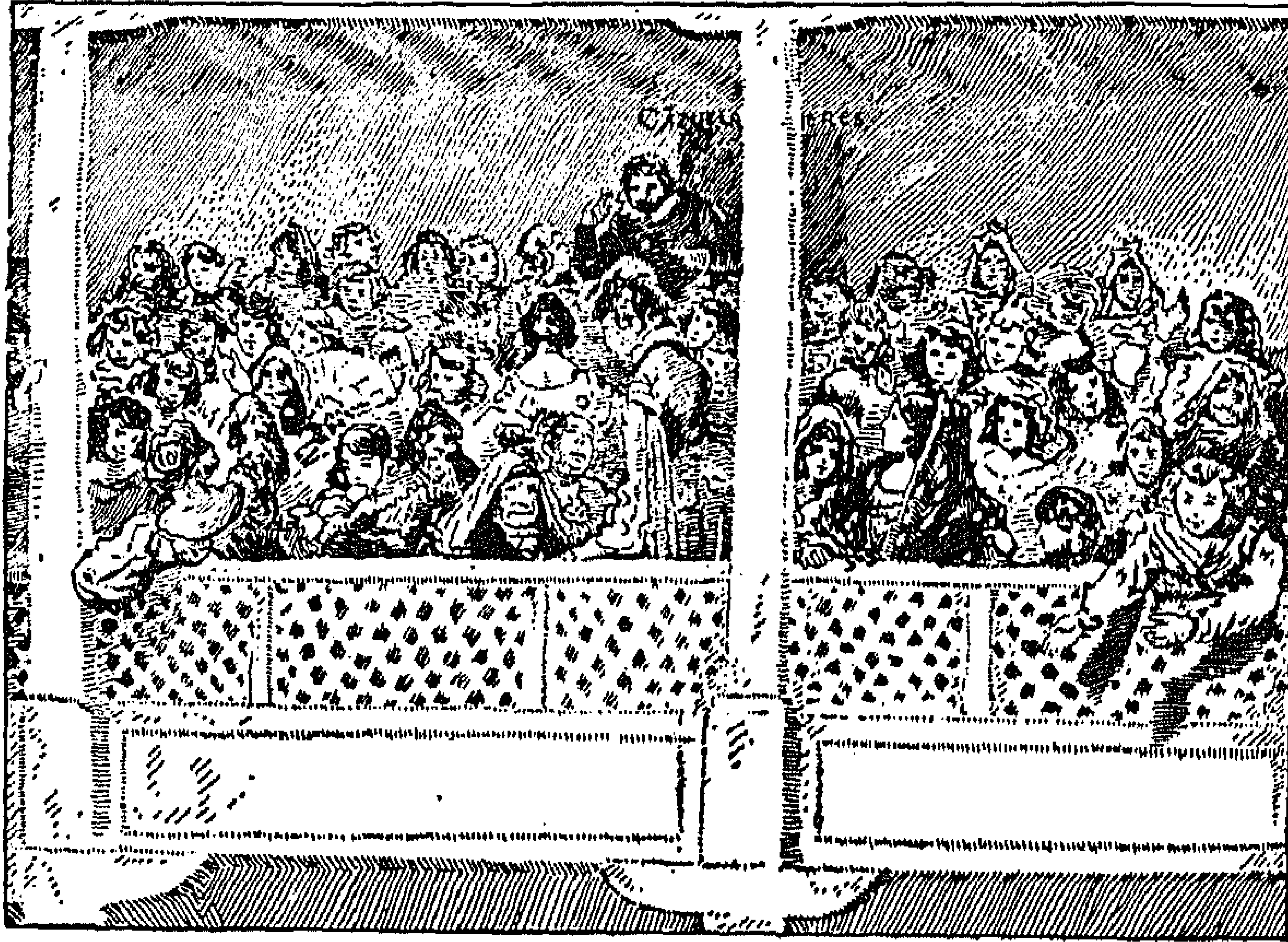
للشعب، ودائماً شعبية، ودائماً اسبانية إلى حد ما. وحتى أثناء سنوات الحظر، كانت حالة من صنع مسرحيات دينية تخاطب الشعب، أكثر من كونها حالة من القمع الفعلي للعناصر الصاخبة والمدنسة في الدراما. إن الإفساد المخيف لمحكمة التفتيش لم يظهر في أي مكان كما ظهر جلياً في المسرح وفي الأدب.

هناك اسم اسباني واحد فقط يعلو إلى مصاف لوب دي فيجا في أي قسم من أقسام كتابة الدراما. إن كالديرون ـ واسمه الكامل بيدرو كالديرون دي لا باركا ـ يستشهد به عادة على أنه أكبر شاعر. إنه أقل عفوية وأقل ابتكاراً وبالتأكيد أقل غزارة (كتب فقط مئة مسرحية) ولكنه الكاتب الأغنى والأكثر خيالاً. اسباني حتى العظم ـ وهو أيضاً جندي ونبيل ورجل كنيسة متحمس وضيق الأفق ـ لقد عرض كل السمات المسرحية المشرفة والرومانتيكية الموجودة في مسرح أسلافه ولكنه في تراجيدياته سار أعمق قليلاً وزين الهيكل الدرامي بمزيد من الفخفخة. وحتى نعرف التراجيديا الشعرية الاسبانية أو ما هو قريب من التراجيديا في أعلى تحليقاتها، لا بد لنا أن نقرأ «الأمير المخلص» (دون فردينالد البرتغالي) أو «الحياة حلم» أو «محافظ زالاميا» أو «الحب يخلد الحياة» أو «طبيب لشرفه الخاص».

قصة هذا الأخير توضح أن «مسألة الشرف» المفرطة في الحساسية التي تقدم الأعذار حتى لمجرم، كانت موضوعاً مفضلاً للدراما الاسبانية وللرومانسية الاسبانية أيضاً. تزوّج دون غوتيير دي سوليس امرأة نبيلة فكانت نبيلة له فكراً وعملاً. شقيق الملك، الذي كان قد أعجب بها قبل أن تتزوج، يجد أن أمله قد استجد عبر لقاء يتم بالمصادفة، ويحدث أن شكوك الزوج تثور، وكل محاولات الزوج للاجهاز على أي سوء تفاهم آخر إنما كانت تزيد اليقين عند دون غوتيير بخيانتها. منحها الحياة ساعتين فقط تعيشهما وعندها تسلم نفسها طواعية للموت المقدس، مع شمعدانات وصليب فوقها، ثم يحضر دون غوتيير جراحاً ويعصب له عينيه فيفصد له عرق حياة زوجته. ولكي يعرف الجراح البيت ثانية فإنه يطبع يده الملطخة بالدم على الباب ومباشرة يذهب ويخبر الملك الذي يأتي إلى المنزل. وحتى



إعادة متخيلة لمسرح الحظيرة في مدريد عام ١٦٦٠ . ونجد هنا تشابهاً ملحوظاً مع دور التمثيل الإليزابيثية في باحة الفندق، وتستغل البلكونات والنوافذ للمتفرجين من الطبقة العالية، بينما الغوغاء على الأرض، وهو مسرح نصف مخطط ونصف مستخدم للستائر. لاحظ الرعب على النظارة. وفي الأسفل غاليري سيئة السمعة للنساء، أحياناً تعرف باسم «الغرفة المزدحمة» التي كانت لمدة طويلة سمة للمسرح الشعبي الأسباني (من كتاب «الفارسات الاسبانية»)



يحمي دون غوتيير شرفه يشرح للملك أن موت زوجته إنما حدث بالمصادفة، فيطلب إليه الملك أن يتزوج ليونور التي كان قد ارتبط بها من قبل، والتي احضرها معه. التأجيل فقط يؤمن رغبة دون غوتيير حتى لا يترك شكاً أنه سوف يدافع عن شرفه ان طرحت قضية مثل تلك التي لم تشرح بعد للملك. وتنتهي المسرحية كما ترجمها تكنور:

الملك : هناك علاج لكل شيء.

دون غوتيير : علاج لخطأ كهذا؟

الملك : نعم يا غوتيير.

دون غوتيير : يا صاحب الجلالة وما هو؟

الملك : إنه من ابتكارك أنت أيها السير.

دون غوتيير : ولكن ماذا؟

الملك : إنه الدم.

دون غوتيير : ماذا تعني كلماتك الملكية يا صاحب الجلالة؟

الملك : لا شيء أكثر من هذا... عليك أن تنظف أبواب دارك فيد مدماة مطبوعة عليها.

دون غوتيير : يا صاحب الجلالة، عندما الناس في أي عمل وواجباته يعملون فإنهم يضعون شعار نبل ذراعهم على أبوابهم وأنا عملت ياصاحب الجلالة بشرف وهكذا وضعت يدي المدماة على بابي لأمهر أن شرفي هو دمي الذي عمل خيراً.

الملك : إذن قدم يدك لليونور. أنا أعرف أن فضيلتها تستحقها منذ أمد طويل.

دون غوتيير : أقدمها يا سيدي. ولكن انظري يا ليونور لقد جاءت كلها مستحمة بالدم.

ليونور : أنا لا يهمني فلا أخاف ولا ادهش من هذا المنظر.

دون غوتيير : انظري إلي أيضاً، لو مرة على شرفي تبينت لطخة فلا أظن أنني أفقد مهارتي.

ليونور : لا، بل الأحرى لو حياتي لطخت، فاستخدم تلك المهارة الصغيرة لشفائها.

دون غوتيير : أقدم يدي. ولكني أقدمها على أساس هذه الشروط وحدها.

ربما لا شيء يوضح الخطيئة الكامنة تحت هذه الكتلة الضخمة أفضل من الدراما الاسبانية الجادة: الكذب الذي يبدو في الأغلب أنه يفسد المآثر العظيمة والتضحيات البطولية. فالعنصر البشري يعاني من الكسوف في التمسك بالقانون.

ويمكن لشذرة أخرى أن تخدمنا في توضيح هذه الناحية، شذرة فيها أعظم وأسوأ ما في الدراما الاسبانية - وهي المناجاة الشهيرة لايزابيل في الفصل الأخير من مسرحية «محافظ زالاميا». وقد يئس ادوارد فتزجيرالد من ترجمة الجوهر الأصلي لهذه الشذرة ترجمة شعرية انكليزية، فترجمها نثراً على النحو التالي:

إيزابيل : أوه، كلا، لا يمكن لضوء النهار أن يشرق ويريني نفسي وقد تكللت بعاري. يا نجمة الصبح الهاربة، ليتك لا تستسلمين للفجر وإن كان الآن يضغط على هالاتك اللازرودية. وأنت يا أعظم الاجرام قاطبة، هلا مكثت عميقاً في زبد المحيط البارد، فتسمحين بذلك لليل، لمرة واحدة أن يتقدم بامبراطوريته المرتجفة على امبراطوريتك. لمرة واحدة أصري بمحض إرادتك أن تسمعي بؤس الإنسان وصلاته وأن تشفقي عليه، فلا تسرعي لتفضحي الأفعال الآثمة التي كتبتها السماء انتقاماً من الإنسان، على تاريخه المذنب. أواه، فحتى وأنا أتكلم أنت تنشرين نورك بوجه عنيد فوق الهضاب. أواه يا للرعب. ماذا أفعل؟ إلى أين أطلق قدمي المتداعيتين؟ أأعود إلى بيتي؟ إلى أبي العجوز، الذي كانت مسرته الوحيدة أن يرى شرفه النظيف، ينعكس نظيفاً فيّ، والذي الآن - وحتى لو لم أعد، فإني أدع الافتراء يجعل براءتي تشترك في عاري. أواه، علي أن أبقى ليذبحني جوان فوق شرفي المذبوح. بيد أني لا أجرؤ أن أقابل هاتين العينين حتى لو مت بيده - أواه. اسمعوا تلك الضجة؟

كرسبو (داخلاً).

شفقة بي اذبحني فوراً.

إيزابيل : اهناك من يدعو الموت مثلي؟

كرسبو : كائناً من تكون.

إيزابيل : ذلك الصوت.

(تخرج)

في تصنيفنا كالديرون كشاعر أرفع من لوب دي فيجا، علينا أن نذكر أن تفوقه ظاهر ظهوراً رئيسياً في اسلوبه الأدبي. إن لوب دي فيجا هو الحرفي الأمهر في المسرح، ويتضح ذلك من كونه المبتكر المبدع لأشكال مسرحية بحيث لا يمكن أن تطرح مسألة من هي الشخصية العظمى في تاريخ المسرح، من هو الممثل الأبرز للمسرح الأسباني بنظر العالم.

ومن معاصري كالديرون أوغسطين موريتو الذي كتب (ولعاً بانتحال لوب دي فيجا) مسرحية «ازدراء ضد ازدراء» وهي دراما طالما ترجمت وهي قريبة من نمط المسرحية الإنسانية ثم ألفت في انكلترا كأي شيء ابتكر في اسبانيا. آخرون وهم كثر تابعوا تقليد المسرحية الشعبية الرومانتيكية: قلة كتبوا بأساليب دخيلة من بلدان اخرى، جوفاء تماماً، وكانت الأوبرا قد استوردت ـ فحتى كالديرون كتب بعض القطع بعقل مشبع بالموسيقى. ودخلت المشهدية الإيطالية ومسارح القاعة الإيطالية. ولكن فقط الأشكال الشعبية جداً للدراما وتلك التي كانت مظاهرها رخيصة، جرت مقاومتها مقاومة جادة بعد كالديرون. أما بالنسبة إلى انحطاط الأمة فقد كان سريعاً، فتلاشى الرونق القديم من الحياة والأدب. مسرح الشعب كان أقوى من أن يختفي ـ فكان هناك أربعون مسرحاً في مدريد بحلول عام ١٦٧٥ وكانت البلاد قد تآلفت تماماً مع المحاولة الدرامية ـ ولكن لم يظهر لوب دي فيجا جديد في الحياة ثانية، أو بالاحرى إن كتاب المسرحية غابوا معه. في القرن الثامن عشر حاول المنظرون إدخال الكتابة الكلاسية طبقاً للصيغة الفرنسية، وبعضهم سعى لمصالحة ما اعتقدوا

أنه دراما تورجيا «يونانية» مع الأشكال القومية الأسبانية محتذين المثال الذي قدمه أساتذة في القرن السابع عشر، ولكن ذلك كان عبثاً لا طائل منه. والحقيقة أنه هناك القليل من النفائس يلفت انتباهنا إلى المسارح في اسبانيا بين أواخر القرن السابع عشر (توفي كالديرون عام ١٦٨١) وبداية القرن العشرين.

لقد عاش المسرح الأسباني بحيوية كأي مسرح آخر في أوروبا لمدة مئتي عام. في ذلك الوقت تطور الأدب الدرامي القومي فازدهر كل منهما وتمايز. ومع ذلك فإن كمية المسرحيات هذه، باعتبارها كتلة نصوص مقروءة، ومادة للترجمة والاحياء فإنها تحلل بدقة. لقد فشلت اسبانيا في أن تورث للعالم مؤلفات تثير الجماهير في كل مكان بشموليتها وانسانيتها وتناولها للمحتوم. إن مزايا الاسبانية هي تلك المزايا التي تفيد وتسر وتدهش وتتملق متفرجيها وتلك التي اندلعت بالانفجارات المفاجئة والفكاهة الغنية والشعور التراجيدي والذخيرة الغنائية. فليس فيها الهدوء والكثافة المؤازرة للعاطفة. وكتعريف بإحدى مسرحيات كالديرون كتب أربعة أبيات ترجمها تكنور هي:

هذه المسرحية لبيدرو كالديرون

ولن تخطىء في العثور فوق مشهدها

على عاشق مختبىء أو سيدة جميلة

قد تنكرت أشد ما يكون التنكر.

والحقيقة أنه فوق كل المشهد الأسباني لا توجد سوى هذه المقومات القياسية: الاختباءات والسيدات الجميلات والتنكر والبناء البارع.

* * *

الفصل الثاني عشر

شكسبير

عندما اعتلت إليزابيت العرش في عام ١٥٥٨، استجابت انكلترا ولكن بوداعة لنسيم النهضة المنعش. من قبل كان عليها ملك بذوق إيطالي لكن هنري الثامن مهما كان تشجيعه عظيماً لفنون الموسيقى وصناعة الأقنعة فإنه لم يفعل إلا القليل من أجل شعبية أو تحسين النتاج الدرامي أو البحث الثقافي. كان مشغولاً جداً ربما سياسياً - تحرير الكنيسة الانجليزية من روما كان تحريراً سياسياً أكثر من كونه تحريراً دينياً - كان مشغولاً جداً عن تحريض شعبه لمجاراة تلك الانجازات الإيطالية التي أعجب بها. وعندما صارت إليزابيت ملكة، لم يكن في لندن مسرح واحد، وكانت العروض الدرامية للهواة ما تزال أهم من العروض الاحترافية ولم يكن عصر مسرح المعجزات والأخلاق قد ولى. ومع ذلك ففي غضون خمسين عاماً رأينا ازدهاراً لمسرح لم يتجاوزه مسرح في التاريخ بالنسبة للروح والانجاز - وقد استمر هاماً أبداً بالنسبة إلى النصوص الدرامية التي أورثها للذرية. والحقيقة أنها على عتبة أعظم مسرح حيوية ونبلاً عرفه العالم (بما فيه مسرح الاغريق).

والاندفاع إلى أمام خلال حكم اليزابيت كان اندفاعاً متكاملاً نحو تقدم وطني واقتصادي أضخم. فالنهضة في تحريرها عقول البشر من السيطرة نتج عنها بصورة غير مباشرة اختراع الطباعة وبالتالي الانتشار الهائل للمعرفة، ففتحت عصراً من الاختراع والاكتشاف أعاد صنع خريطة العالم، وحطم دفعة واحدة وإلى الأبد تمركز التجارة والطرق الثقافية في البحر المتوسط، تاركاً هذا البحر فعلاً على هامش

عالم أوروبي - أميركي جديد لا في مركزه. وفي مرحلة السرعة والتوسع التي أعقبت عصر النهضة عبر مشعل التقدم عبوراً ناجحاً من إيطاليا إلى اسبانيا، ومن اسبانيا إلى انكلترا. ووسط السلم النسبي لحكم اليزابيت كان الانكليز أقدر من أي شعب آخر على الاحتفاظ بالشعلة مضيئة وهاجة. وفي المسرح كانت أشد اتقاداً ومجداً.

إن لم يكن هناك أي دار تمثيل في لندن عام ١٨٥٨ - ولا بعد ذلك بثمانية عشر عاماً - فعلينا ألا نستنتج أنه كان هناك قليل من النشاط المسرحي. فالنقابات لم تقدم أبداً مسرحياتها، مع أن فرقاً محترفة متنقلة كانت متوافرة بكثرة، والمدارس والجامعات كانت تقدم مسرحيات باللاتينية ومترجمات من المسرحيات الإيطالية وحتى مسرحيات وطنية، فاستذاق البلاط الأقنعة الإيطالية والإيماء الوطني، بل حتى ومضات عابرة من فرق محترفة أجنبية. وعروض خشبة المواكب كانت تحظى باهتمام السلطات المدنية وعلى الأخص بمناسبة زيارة حاكم أو تنصيب لورد محافظاً.

رأينا من قبل كيف أدت العناصر الفكاهية (أو الطفيليات الفكاهية إن شئت) في مسرح المعجزات إلى فواصل ذكية دنيوية كتلك التي كتبها جون هيوود. والمسرحيات الأخلاقية أيضاً كانت تتغير باتجاه شكل عرف باسم كرونيكل (التاريخيات - المترجم). وظهر نمط انتقالي بين الأخلاق والتاريخ في مسرحيات ذات هدف سياسي: «حول زواجَي الملك» و «الملك جون» حيث شخصية سيدشن (التحريض - المترجم) يفترض أن تمثل رئيس أساقفة كانتربري، ويوزربد باور (السلطة المغتصبة - المترجم) تمثل البابا، وشخصية امبريال ماجستي تمثل الملك. . . الخ) وكمثال يقدم دلالة على هدفها إنما هو عنوانها «القوانين الثلاثة للطبيعة وموسى والمسيح يفسدهم السادوميون والفريسيون والبابويون». (هذه النقطة الأخيرة من أوائل القرن السادس عشر، فيها التوجيهات التالية لتلبس شخصيات معينة: «لندع ايدولتري (الزنى - المترجم)تتزين مثل ساحر قديم، وسادومي (اللواطي - المترجم) مثل راهب لكل الطوائف: وامبسيون (الطموح - المترجم) مثل اسقف وكوفتيوسنس (الشهوة - المترجم) مثل قس أشيب. ويمكن أن نحبر فصولاً

نتقصى فيها كيف كانت مسرحيات من هذا النمط تجري، بمساعدة التأثير الشعري الغنائي، وحتى المسرحيات التاريخية التسجيلية الصرفة ـ ودرامات شكسبير المبكرة كانت من هذا النمط ـ وكيف شيطان مسرح المعجزات أصبح الخطيئة في مسرح الأخلاق، وكيف انقلب أخيراً إلى مضحك يظهر مراراً وتكراراً في الدراما الدنيوية الاليزابيثية. ولأن انكلترا في هذا الزمن ملأى بالنشاط المسرحي الانتقالي فإن كثيراً من الأنماط الدنيا المسرحية كان يمليها المؤرخون والأساتذة. أما بالنسبة إلينا ففي سياحة قصيرة نطوف بها المسارح العالمية من الأفضل أن نسجل فقط انتشار روح التجريب في وضع الدراما موضع الاستخدام باعتبارها تسلية، باعتبارها دعاية سياسية ودينية، باعتبارها ملحقاً تزيينياً للبلاط والدوائر المدنية. إن المسرح قد عاد حياً، وإن لم يكن له دار تمثيل، ولا له ممثل مشهور بعد.

كانت الملكة اليزابيت راعية للمسرح بطريقة محدودة فقط. كانت لديها شهية عارمة للمسارح الموكبية ومسارح الأقنعة ذات الفخامة والاستعراضية، وكانت الكوميديا مقبولة لديها. ولكن لم يكن لديها تشجيع قوي للدرامي و «المزين» (الديكوريست)مثل الأمراء الإيطاليين، ولا السماح لكتاب المسرحية أن يكتبوا دراما جادة، ولم تكن هناك أبنية للمسارح الفخمة. والحقيقة أن البلاط استمر في اللجوء إلى بعض الميول الضيقة: فقد كانت المسرحيات التاريخية مشكوكاً فيها إن لم ترفع الملوك إلى الأدوار المحببة العالية، وسرعان ما منعت جميع المسرحيات الدينية ـ إذ لا أحد يمكنه أن يسرد كيف أن بعض النقابات تقدّم مبدأ هرطوقياً عن طريق مسرحية معجزات غير مراقبة أو مسرحية سياسية شبه أخلاقية خاطئة في توجهها.

كان البلاط ما يزال مفضّلاً سلبياً على الأقل للممثلين وكتاب المسرح، وقدم بعض النبلاء المشهورين أسماءهم ونوعاً من الحماية للفرق التمثيلية. فتزايد عدد الفرق المتنقلة، ذلك أنهم تخطوا القيود المفروضة على «الممثلين العامين» باعتبارهم مميزين من أولئك الذين تحت الحماية. فالمتطهرون كانوا من قبل يهاجمون الدرامات ـ وهي بدايات حرب وصلت إلى نتيجة وهي إغلاق المسارح ومنع المسرحيات منعاً مطلقاً في عام ١٦٤٢، لكن البلاط والنبلاء قاوموا الضغط الذي ظهر على يد

الاكليروس ـ وهكذا فإن تفضيل الدرامي مشروط على الأقل بمقدرته على امتاع المتفرجين العامة. والمسرح الشعبي العامي هو الذي قدم لنا مارلو وشكسبير وجونسون. وبملاحظة العروض في ابهاء قلعة وقاعات قصر، كتلك التي في الكليات، كنشاط منفصل وإلى حد ما كنشاط مرفوض، فإننا يمكن أن نقول ان «دار التمثيل» النموذجية لذلك العصر هي باحة الفندق. وبظهور فرق من الممثلين المحترفين الجوالين فإن كتاب المسرحية الشبان والأساتذة الجنتلمانيين الذين وجدوا الأدب المحافظ تافهاً في عالمه الروحي راحوا يكتبون لهم بكل طاقاتهم.

إن الدراميين المعروفين باسم «أسلاف شكسبير» عرضوا شخصيات عمومية يمكن رؤيتها على أنها انعكاس للحياة القومية في تلك الأيام، ولشروط عروض باحة الفندق وجانب الطريق. قوة وغنى نجدهما عادة في المعالجة والحرية والندفاع أدخلا في الدراما تنوعاً لايجارى وأثارا ذرى عاطفية، من دون كبير براعة في المسائل الرفيعة للحرفة: تلكم هي الصفات التي شرحها بسهولة مرجع من الحياة المعاصرة. وحيث لا يمكن لامرأة من النظارة أن تذهب إلى تمثيلية شعبية غير مقنعة. كان هناك سبب مزدوج لقوة الكتابة وعظمة القصة أكثر من بنيتها، للتضحية بالمؤثرات «التمثيلية». إن الكتابة المبكرة وصلت حقاً بصورة صحيحة إلى القوة والقدرة على التصوير: «في ثلاث ساعات يسير عبر العالم: زواجات وأطفال والأطفال يصيرون رجالاً والرجال يغزون الممالك ويقتلون الوحوش وينزلون الآلهة من السماء ويبحثون عن الشياطين في الجحيم» إن الدراميين المحترفين عاملوا أدب النهضة الإيطالي باعتباره الخلفية الأولى للقصة، ولكنهم وضعوا مسروقاتهم في شكل قديم من العصور الوسطى، بتسلسل زمني فضفاض الحبكة مع التأكيد على الحادث العنيف القابل للتمثيل.

أول تراجيديا انكليزية بقيت لدينا هي غوربودوك كتبها توماس ساكفيل وتوماس نورتون، ومثلت عام ١٥٦٢ وهي مسرحية سنيكية عن موضوع انكليزي في «شعر حر» ـ وهو الوزن الأيامبي الخماسي غير المقفى ـ يصبح أداة مجيدة في

أيدي مارلو وشكسبير. غوربودوك تشخيص للخطابة بدلاً من الحدث، وبإدخال الوسيلة القديمة «عرض الطرشان» قدّمت مقاطع شرحت بالإيماء من دون كلمات. فالكوميديا «النظامية» الأكثر قدماً هي «رالف روستر دوستر» وهي تقليد لبلاوتوس قام به نيكولاس أودال في تاريخ مبكر نوعاً ما، وتبعته مسرحية بيشوب ستيل «أبرة غامير غورتون» وهي كوميديا فارس عرقية. وبتثبيتنا هذه العلامات التاريخية يمكن أن نلتفت إلى عشرات الدراميين الذين رسخوا ترسيخاً مجدداً الكتابة المسرحية كحرفة، وقرروا وجهة المحاولة الدرامية الانكليزية، أو كتبوا المسرحيات التي لجأ إليها شكسبير لتشكيل عبقريته التي كانت قليلة النضج - وهي مسرحيات تلامس فعلاً الذرى التي لم يتجاوزها بعد ذلك إلا شكسبير وحده.

كان جون ليلي الأول والأعظم استقلالاً بين الدراميين القدماء، وبهذه الميزات فإنه كان أقل من اليزابيثي حقيقي. أو ربما لأنه أنفق موهبته بصورة رئيسية في الكتابة للبلاط وهو يتخيل فرقاً من الممثلين الصبيان، فقد كان دون المسارح الشعبية وبالتالي أقلها رجولية ومساساً بالمسرح. عمله مسرحية رومانتيكية مصنعة تصنيعاً لطيفاً وتعالج موضوعات وشخصيات ليجندية - غنائية عذبة في بعض الأحيان لكنها تافهة. ربما كانت خدمة ليلي للدراما أعظم في «تأهيل» النثر في الكوميديا الانكليزية: لقد اختط طريقاً راح يطرقه دراميون كبار جداً أثناء حياته هو. وكنقيض مقابل له نجد توماس كيد الذي كتب «التراجيديا الأسبانية» وهي مسرحية ميلودرامية كانت الأعظم مبيعاً لسنوات حوالي ١٥٩٠ والتي أثرت خارج انكلترا. إنها قطعة عنيفة ولكنها قابلة للقراءة والتمثيل، وهي مثال كامل لتراجيديا الدم ثم صارت قدوة. اننا نعجب مع مليكها:

أي عصر سمع بمثل هذه الأفعال الوحشية

ولكنا لا نستطيع أن نلاحظ القوة الجديدة لكتابات كيد والتوجهات الدرامية للقصة التراجيدية. ومع أن شبح سنيكا يظهر في «التراجيديا الأسبانية» التي استبدلت السرد والوصف بالحدث، في خطابات لا نهاية لها، فإن كيد هو الكاتب

المسرحي النموذجي المحترف، وكانت الكتابة متقطعة حسب حاجات المسرح الشعبي القوية، بينما كان مؤلف غوربودوك من البلاطيين الهواة المقلدين للمؤلفين الكلاسيين المجيدين.

وكان جورج بيل كاتباً مسرحياً شعبياً أيضاً ولكنه كتب على الأقل مسرحية بلاطية واحدة تجاوزت ليلي على أرضية الأخير ذاتها. ففي حين تملق ليلي الملكة اليزابيت في قصة رمزية وفي ليجنده رقيقة، فإن بيل تقدم عليه في مسرحية «تهمة باريس» حيث يشاهد المرء جوبتر يلغي جائزة التفاحة الذهبية لفينوس خشية أن تتقدم ديانا عند نهاية مسرحية القناع وتركع أمام الملكة، فيقدم الجائزة إلى ذلك المثال من العفة على الأرض «الحورية ابيزا» التي لا نظير لها. في المسرح الشعبي لم يستطع بيل أن يكون أكثر من كاتب متقطع مع ثقافة عميقة وموهبة أدبية بارزة تحقق التقدم باتجاه انجاز عظيم.

روبرت غرين استطاع أن يحقق أكثر من ذلك الإنجاز المأثرة وإذا كان قد شوه المسرحيات بحرفة لم يهتم بها ـ تماماً كما شوه حياته بالعيش البائس فهوى إلى موت شنيع قبل الأوان ـ فإنه من دون شك يفصح عن قوى أكبر من تلك التي مهدت لشكسبير، في التنوع والحرية وجدة الابتكار، جعلت مؤلفاته ذات أهمية خالدة ومسرحية «الأخ باكون والأخ بونغي» ربما توضح أعظم توضيح فكاهته ولطفه وجدته.

كنا قدرنا النتاج الغزير للكتاب المسرحيين الإليزابيثيين الذي لم يبق لنا مما طبع منه أكثر من ثلثه فقط. فالمسرحيات كانت تكتب بسرعة وتنسى بسرعة. فالدراما المستثناة هي فقط التي ألفت انسجاماً مع فكرة نشر الكتب، فحتى شكسبير يبدو قليل الاهتمام بمسألة المحافظة على النصوص السليمة لمسرحياته. ومن بين كثير من الدرامات التي بقيت لدينا هناك ثلاثة دارميين آخرين تقتضي الإشارة إليهم. توماس لودج تسلى فقط في بكتابة المسرحية، وحسناً فعل، فكتب مسرحية «روزاليندا» غير الدرامية التي حققت شهرة عظيمة، عظيمة باعتبارها مصدر القصة

التي استغلها شكسبير في مسرحيته «كما تريدها». وكان توماس ناش مثله كاتباً إليزابيثياً مرموقاً، وكان دراميا إلى حد أنه اعتقل وسجن لنقده الماجن جداً الذي كتبه في «جزيرة الكلاب» ـ التي قد تفيد في تذكيرنا أن العمل الأدبي في هذه المرحلة غالباً ما يورط المؤلف في عداءات تجبره على النفي والسجن والمواجهة الجسدية.

جزء من خريطة فيشر المصورة للندن عام ١٦١٦ وتظهر فيها خلفية ثلاثة مسارح.
الرايات العالية تعني «عرض اليوم» (من دورة الكتاب السنوي للمسرح ١٩٢٧)

آخر أسلاف شكسبير وأعظمهم أهمية والعبقري الوحيد بينهم هو كريستوفر مارلو. ولو لم يكن بعده شكسبير لكان لدينا سبب وجيه جداً لتسمية المسرح الإليزابيثي بأنه مسرح مجيد ـ لأربع مسرحيات ألفت قبل أن يقتل مارلو في الثلاثين من عمره في شجار وقع في خمارة. وربما كان الكسل يمنعنا في التأمل في هذه القطع الأدبية الخالدة التي انتجتها عبقرية مارلو الناضجة، ومع ذلك لا يستطيع المرء إلا أن يتوقف ويأسف هنا على ما أودت به الحماقة. ولا أحد يعرف لماذا التراجيديا الفعلية للحياة المسرحية تبدو مكفهرّة هكذا وفاسدة تماماً.

كتب بن جونسون عن «المسار القوى لمارلو» وحكمه يعدّ القارىء أو المتفرج لقوة وعظمة شعر كاتب الدراما. وهاتان الصفتان تترددان حتى في النشيد التمهيدي لمسرحية مارلو الأولى «تيمورلنك العظيم»:

من العروق المرتجفة لرهافة الأم المفجوعة
ومن هذه الخداعات التي دائماً يقدمها المهرج
سوف نقودك إلى خيمة عظيمة للحرب
حيث تستمع لتيمورلنك الأسكيزي
يهدد العالم بأشد الكلمات عنفاً
ويمزق الممالك بسيفه الغازي . . .

وكما لو أن هناك مباراة مع المبالغات الحسية للحدث، فإن أعظم الكلمات عنفاً تكتب بفخامة عن هذه المناسبة، ولكن أيضاً يوجد جمال شعري رفيع - وأحياناً حنان بشري في داخله. وعندما تموت زينوقراطيا:

تيرداماس

. . . لا شيء يسود لأنها ماتت أيها السيد

تيمورلنك

«لأنها ماتت» إن كلماتك تمزق روحي.
فيا تيرداماس الطيب لا تعد إلى الكلام.
فمع أنها ماتت، دعني أعتقد أنها تعيش
وتغذي عقلي الذي يموت شوقاً إليها . . .

مسرحية مارلو الثانية هي «التاريخ المأساوي للدكتور فاوستوس». وإذا كانت متشذرة كدراما فإنها تعالج ليجندة فاوست بشجاعة رائعة وليست نادرة في شعر مجيد. وعندما يرفل طيف هيلين أمامه في آخر ساعة من ساعات عذابه، يتحدث فاوست:

أكان هذا هو الوجه الذي حشد آلاف السفن
وأحرق أبراج طروادة الشامخة في عنان السماء؟
هيلين الجميلة اجعليني خالداً بقبلة (يقبلها)
شفتاها امتصت روحي، فانظروا أين طارت.
تعالي يا هيلين تعالي واعيدي روحي إلي
هنا سوف أسكن، لأن السماء في هاتين الشفتين
كل شيء ليس هيلين فهو رغوة وهباء
سأكون «بارس» ومن أجل حبك
سوف تنهب فرتنبرغ بدلاً من طروادة
وسوف أتصارع مع منيلاوس الضعيف
واضع ألوانك ريشاً على خوذتي
نعم وسوف أجرح أخيل في عقبه
وعندئذ أعود إلى هيلين من أجل قبلة.
أواه إنك أجمل من نسيم المساء
وقد اكتسى بجمال الاف النجوم
وأنت أبهى من جوبتر وقد توهج
عندما ظهر لسيميلي العاثرة الحظ:
إنك أجمل من ملك السماء
في ذارعي اريتوزا العابثة اللازورديين
ولا امرأة سواك سوف تكون خليلتي

وفي نهاية هذه المسرحية تتحدث الجوقة بهذه الأبيات التي كثيراً ما اقتبست استشهاداً على الشاعر نفسه ـ فقد قتل حين كان فتى صغيراً.

سيقصف الغصن الذي يمكن أن ينمو باستقامة تامة

وسيشتعل غصن الغار الابولوني

«يهودي مالطة» و«ادوارد الثاني» هي من المؤلفات الأكثر نضجاً، تمتاز بالوحدة الدرامية التي كانت تنقص المسرحيات المبكرة. وتدرس مسرحية «يهودي مالطة» عادة لشبهها ومناقضتها لمسرحية «تاجر البندقية». فالشخصية المركزية حيوية في المسرحيتين ولكنها هنا أقل إنسانية بكثير، والحدث أشد عنفاً مما هو عند شكسبير الذي وازنه موازنة مدروسة، وإذا كانت العقدة الفضفاضة مقياساً فإن دراما «أدوارد الثاني» تعتبر عادة قطعة مارلو الخالدة لتفوق حرفتها وتشخيصها. ولكن بعد كل هذا فإن الفن الشعري لمارلو هو الذي يؤهله أن يرتفع إلى مكانة قريبة من شكسبير. لا أحد قبل مارلو كتب الشعر الحر بمثل هذه الجهبذية. وما خدمه لأن يكون عزيزاً على الجماهير الإليزابيثية، هو أنه لا أحد غيره التقط مثل هذه العاطفة في الشكل المسرحي.

المسارح التي كتب لها كيد وغرين وبيل ومارلو كانت متطورة من مسرح باحة الفندق القديم التي كانت الممثلون الجوالون يرغبون في اللجوء إليها. في عام ١٥٧٦ افتتح جيمس بورباج، رئيس فرقة ممثلي ايرل ليسيستر، دار تمثيل عرفت باسم «المسرح» في ضواحي لندن، بعيداً عن القضاء المعادي والمحافظ والسلطات المدنية المناوئة. مسرح آخر بني فوراً تقريباً عرف باسم «الستارة» وكان لصيقاً للمسرح السابق. وشيدت الدور على النموذج ذاته القائم في الهواء الطلق ثم لم يحصل أبداً إلا في عصر متأخر جداً أن نُصِبَ سقف فوق البناء والهدف منه حصراً هو العروض الدرامية. (أثناء كل هذا الزمن لا تنس أن عروض المناسبات كانت تقام في البلاط وفي الجامعة، وفي فنادق البلاط أو قاعات الجمعيات المرخصة).

رسم لمسرح البجعة في لندن زهاء ١٥٩٦ لجون دي ويت . إحدى القطع القليلة التي لا تضاهى، دليل معاصر فيما يخص شكل دار التمثيل في العصر الإليزابيثي.

كانت المسارح الشعبية تشبه نوعاً ما الصور التي عرضتها هنا (لقد لاحظت ذلك خصوصاً أنَّهُ دليل معاصر ثم اعيد بناؤه فيما بعد تخمينا) وقد يتذكر المرء أن البناء ككل كان تقريباً على شكل كعكة O ـ الخشبية على حد تعبير شكسبير ـ وإن

صفوف البلكونات مع حلبة سفلى، كانت موروثة من باحات الفندق، أمكنة التمثيل الوحيدة التي عرفتها الفرق. فمن الطبيعي أن تختلف خشبة المسرح في عدة دور تمثيل، مع أن سقفها النصفي والخشبة الداخلية ذات الستارة يبدو أنها من الميزات الثابتة. ومن الواضح أن هذا النموذج لدرا التمثيل ملائم للتمثيل الفني، مع مصطبة تنبسط وسط الجماهير من النظارة. منطقة صغيرة فقط وضعت عليها الستارة، فلا مجال هنا لتأثيرات مشهدية اضطرارية، إنها خشبة مسرح مهندسة هندسة حيادية تميزها تماماً عن الخشبة الصورية الإيطالية.

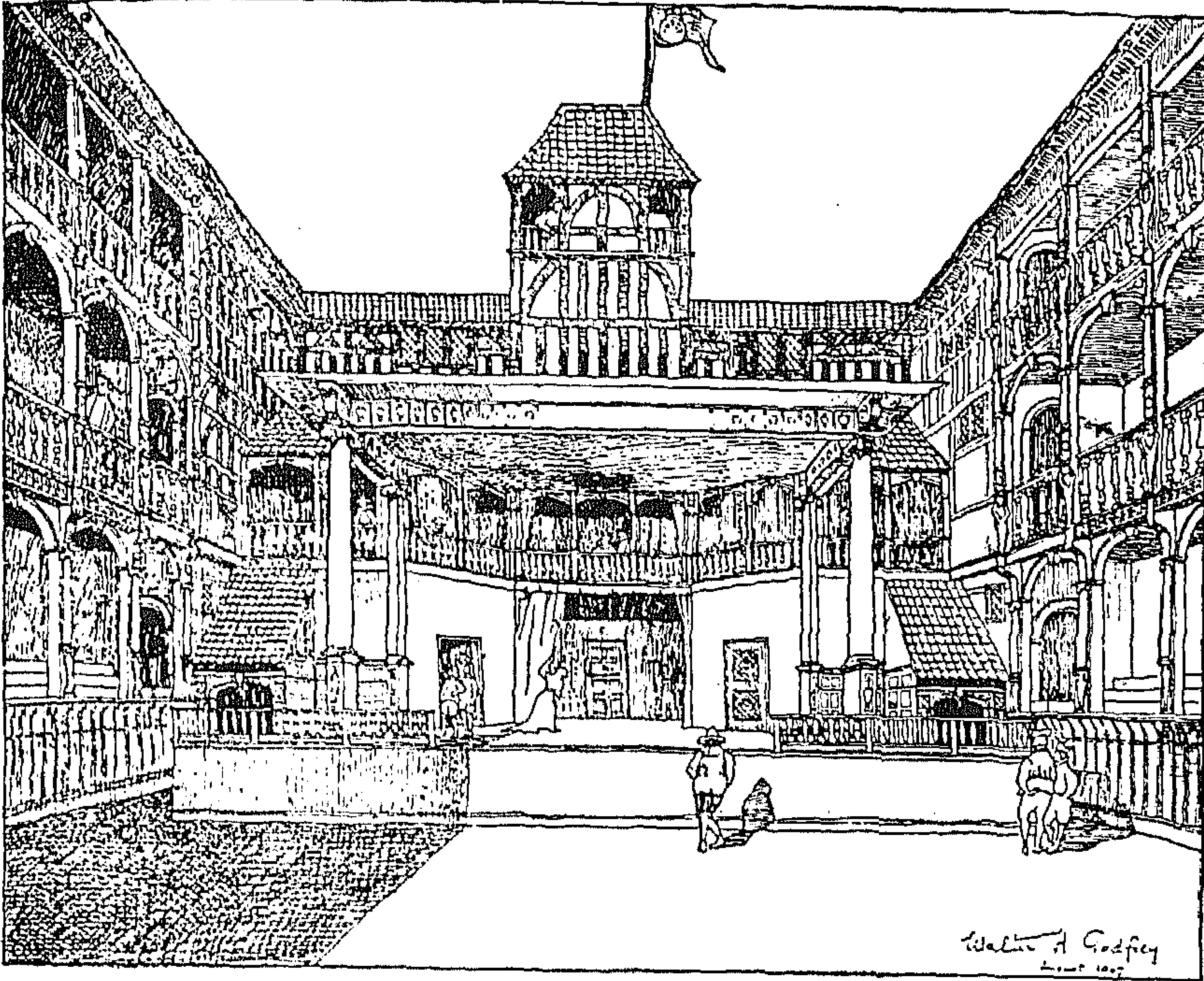
تغييرات المشهد تتم في خيال المتفرج، فتثيرها الأشعار الوصفية للكاتب الدرامي. ففي فصل واحد من مسرحية كيد «التراجيديا الأسبانية» مثلاً يوجد خمسة عشر مشهداً يجري تمثيلها افتراضاً في تسعة أمكنة. وكانت على ما يبدو ترتفع أحياناً ألواح اشارية لتخبر المتفرجين بمشهد الحدث، ولكن الأرجح كما هو مألوف أن الأبيات وذكاء المتفرج كافيان كدليل ومرشد. ولم يكن لديكور المسرح وقتها أي اعتبار. ومع ذلك فإن المشهد الكلي للمسرح والخشبة والصالة والممثلين والثياب الفاخرة لا بدّ أنه كان مظهراً زاهياً حيوياً فاخراً. ولم يستخدم أي شيء آخر مثلما استخدم المسرح في عصر كله وفرة في الحياة ومغامرات وتأكيد للذات.

الذهاب إلى المسرح لم يكن نشاطاً منظماً، كما هو الأمر في يومنا هذا. نحن نذهب إلى المسرح بهدوء لنستمع مصغين لتمرين شبه أدبي. لكن الإليزابيثيين ذهبوا إلى المسارح الشعبية ذهاباً صاخباً صارخاً، بقلة احترام أو اعتبار للكاتب الدرامي أو الممثل، فالمتأنقون حريصون أن يظهروا أنفسهم أرفع مقاماً من التسلية التي عن طريقها يمضون ساعات كسولة، وهدفهم هو الاستماع «الواضح» والجالسون في الحلبة (والعادة أن تكون الحلبة هي الأرخص أسعاراً في المسرح الانكليزي ـ المترجم) يطلقون الاستحسان أو عدم الاستحسان بصوت صارخ لدى كل فرصة.

ويرفرف العلم فوق البناء ليدل على «المسرحية تمثل» والعلم في الحقيقة يجلب نظارة غريبة: حلبة حاشدة من الذين يتدربون على لعب «الهوكي» وكسالى المدن،

وحفنة من النساء غير المحتشمات، ومسافرون بنيتهم أن يشاهدوا العرض، ومحاربون في إجازة، وملاحو الشاطيء... الخ وفوق في البلكونات طلاب وشعراء ومواطنون نبهاء وطفيليو بلاط صغار (ربما مع سيدات لا يجرؤن أن يحضرن من دون حماية ذكورية) وعلى خشبة المسرح نفسها متأنقون ومتغندرون ونبلاء، يحرصون أن يراهم الناس مثلما يحرصون على المشاهدة، ويفسدون الحدث إن أرادوا، يدخنون ويتحدثون ويظهرون شخوصهم وبهرجتهم. لهذا الخليط العجيب من المثقفين وغير المثقفين، من الأدنى والأعلى، من أولئك الذين جاؤوا محبة بالدراما وأولئك الذين جاؤوا ليعرضوا فوقيتهم وضعت الدراما الإليزابيثية. ولا يخامرنا الشك في تمتع هذه النظارة النشيطة بالشعر المثير وبالحدث السريع. ولا يخامرنا الشك أبداً في ردة الفعل الصارخة إذا كانت الأبيات أو الحدث قد مالت إلى التباطؤ الشديد أو صارت تميل إلى التفاهة. والفظاظة إذا هبطت فإنها مقبولة ولكن الروعة الأدبية فد تقتل الكوميديا أو التراجيديا. فإذا كان ثمة شيء ممل على خشبة المسرح، فإن النظارة يلعبون طاولة الزهر أو ورق الكوتشينة، ولكن دائماً كان هناك شرب بيرة وتناول الفواكة والحلويات المستشري بين الجميع.

هناك أدلة كافية أيضاً أن المتفرجين يقومون بمزيد من الاحتجاج المباشر والعنيف، إن لم يعجبهم العرض فعلاً، وربما لا يكون للنزاع أي علاقة أبداً مع المسرحية أو مع الممثلين فينتهي بالفوضى وإراقة الدماء. كان المسرح جزءاً من الحياة الاجتماعية النشيطة المحمومة المتهورة لذلك العصر. وقد لاحظنا سابقاً كيف أسرع مارلو وغرين إلى موتهما باكراً بسبب التهور والطيش في هذا العصر، وكثير آخرون من كاتب مسرحية وممثل وراعي مسرح تورطوا في مغامرة متوحشة واحدة على الأقل، كتهتك في خمارة أو خصام عنيف. إن المسرح الذي عرف كيف يقدر درامات وليم شكسبير اللطيفة، كان أقصر في الشغب قليلاً ـ يمكن القول أنه أقرب إلى حمل الأجراس القارعة (والأجراس مرتبطة بالمسرح أصلاً) وليس بعيداً جداً عن «المشاغبين» ـ وقد كان القرن التاسع عشر لطيفاً جداً عندما أطلق على المسارح اسم «الدور الفوضوية».



إعادة بناء مسرح «فورتشن» لولتر غودفري. المسرح دار تمثيل إليزابيثية رسمت وفقاً لعقد البناء الأصلي
(من كتاب اشلي ثورندايك «مسرح شكسبير»)

على أي حال لم يكن الممثلون طبقة محتقرة كما كان نصيبهم في أماكن أخرى وأزمنة أخرى. في هذا العصر كانوا فرقاً من الرجال، مع صبيان دربوا خصيصاً للقيام بأدوار النساء. كانت النساء في اسبانيا من قبل تأتين إلى المسرح «النظامي» حتى إلى مسارح الحظيرة التي لا تسرف في الزينة، ولكن ليس في انكلترا. ونحن على يقين أن هناك ممثلات هاويات في مسرحيات المعجزات، وان هناك سيدات بلاط مثلن في مسرحية القناع، ولكن دار التمثيل الشعبية لم تكن تعتبر مكاناً لهن. ممثلو النقابة كانوا عادة يتلقون أجرة- هناك سجلات جاء فيها «ستة جنيهات لمن يمثل دور الله»، و«ثمانية جنيهات لمن يمثل دور لوسيفر». ولكن هؤلاء الممثلين الإليزابيثيين كانوا محترفين ويدرسون فنهم لهدف مضاعف: تسلية رواد الحلبة وإرضاء الذوق المتمايز الذي نما نوعاً ما بقوة حقيقية.

من حديث هاملت الشهير للممثلين، يمكن أن نجمع انطباعاً لتمثيل تلك الأيام من الممثل الذي «يصرخ هيرود هيرود» و«التابع ذي الشعر المستعار» الذي يمزق «العاطفة خرقاً وأسمالاً بالية ليثقب آذان رواد الحبة الرعاع» من هذا الممثل وحتى الممثلين الذين «في الصخب والعاصفة وأقول دوامة العاطفة. . . يتمسكون بمزاج يمكن أن يجعل المسرحية رقيقة» - والذي يتحدث الحديث «متدفقاً على اللسان». لا شك أن شكسبير عانى من الممثلين التابعين الذين «يتبخترون ويجأرون، حتى أني حسبت بعض صناع الطبيعة صنعوا الناس ولكنهم لم يصنعوهم جيداً، فقلدوا البشرية تقليداً سيئاً». ولكن بينما كان التمثيل عندئذ صنعياً طناناً متضخماً إذا حكمنا عليه وفق أي مقياس واقعي، فإننا نلاحظ كلمات هاملت عن التعقل والتواضع والصبر كمؤشرات على الفن الحقيقي الواضح.

إلى هذا المسرح العنيف القوي في عام ١٥٨٨ أو ما يقرب من ذلك جاء شكسبير من قريته في الريف ستراتفورد أبون أفون. ولكن يمكن للمرء أن يكون أكثر حكمة فيما يبدأ به، فربما جاء شكسبير إلى لندن عام ١٥٨٨ أو قريباً من ذلك، لأن كمية كبيرة من المعلومات المتفق عليها المدونة لحقائق عن حياة شكسبير، مستنتجة أو مؤسسة على وثائق غامضة وانتقالية. تتابع القصة بأن وليم شكسبير ولد عام ١٥٦٤ وهو ابن جزار كان أيضاً ضابط مدينة محترماً ورجل أعمال في عدة أشغال إضافية، وأنه انضم إلى مدرسة القواعد المحلية لبضع سنوات، فاكتسب معرفة اللاتينية، وأنه عمل كمتدرب عند أبيه في عمل الجزارة، عندما ارتد الأخير إلى هذه الصنعة بعد خساراته الفادحة في الميادين الأخرى، وأنه تزوج من آن هانوي، التي تصغره بثماني سنوات، عندما كان فتى فيما بين الثامنة عشرة والتاسعة عشرة، وإنه لم يكن جد سعيد في حياته العائلية، وأنه عاش على هواه فترة وتوج جنحاته بانتهاك حرمة المقاطعات المجاورة التي تعود للسير توماس لوكي - وأنه لذلك فر من ستراتفورد وبالتدريج وجد طريقه إلى لندن وإلى أبواب المسرح. وهناك دليل أقل وثوقاً أنه بدأ بخدمة الخيل خارج دار التمثيل (فالمتغندرون يأتون من

المدينة على ظهور الجياد) ولكن الحكاية تقدم بداية سارة لقصة دراماتيكية رفعته من مستواه المتدني. إذ سرعان ما صار شكسبير سمكرياً في فرقة بورباج، ثم بسرعة صار ممثلاً.

أما أنه بدأ نشاطه الأدبي الجاد باتقان المسرحيات القديمة وتعديلها فيبدو أن هناك بعض الشك في ذلك. كان عملاً عاماً وهناك الكثير من الأعمال كهذا العمل حتى للمخطوطات الجديدة ذلك أن بعض المسرحيات يبدو أنها غير مكتوبة كتابة واضحة. لقد أذهل بيل وغرين ولودج الباحثين المتأخرين بعملهم المشترك حيث لا وجود لأي قطعة في المكان الذي درسوا فيه، وحتى هذا اليوم لا يوجد إلا التخمين بالنسبة لأي الأجزاء من «هنري السادس» كتبها شكسبير وأيها من مارلو أو ربما من غرين وبيل، ويمتد هذا التخمين إلى عمل شكسبير في إعداد «تيتوس أندرونيكوس» للمسرح. في ذلك اليوم أحضر المدير مسرحية انتهى منها مؤلفها للتو، لتهيئتها جملة، فكانت فرصته السانحة لتحسينها بكل طاقته قبل تنفيذها.

لكن شكسبير صار معروفاً كممثل قبل أن يكتسب شهرة ككاتب مسرحي. يبدو أنه كان ممثلاً جيداً ـ هذه هي كل معارفنا حول تمثيله. ظهر اسمه في عدة قوائم للممثلين، وقد سجل بعضهم أنه «مثل تمثيلاً جيداً». وهناك تقريباً إجماع على إطرائه خارج خشبة المسرح، ويمكننا تصويره بأنه أنيس ذكي حسن الطلعة تماماً مثل «الأستاذ الطيب شكسبير» كما أشارت مسرحية عام ١٦٠١. أما بالنسبة للمقياس الذي درس عليه حرفته في التمثيل فقد وجدنا من قبل إشارة في خطاب هاملت للممثلين. وحتى نكمل القليل الباقي علينا من سيرة حياته هنا نقول إن شكسبير اشتغل عشرين عاماً على خشبة مسرح لندن كممثل وككاتب مسرحي، ولا قى نجاحاً فاشترى قسماً من ملكية الفرقة، مما ساعده في نجاحاته الكبرى، وعاد إلى ستراتفورد أبون افون ليمضي السنوات الخمس الأخيرة من حياته برخاء محترم. توفي عام ١٦١٦.

إن شكسبير كدرامي هو من دون شك أعظم شخصية من كل أولئك الذين أشرنا إليهم في هذه الصفحات، بل إن المرء يعجز عن التفكير في جوانب عبقريته

الكثيرة. وإذا كان علينا أن نتبع خطتنا في إلقاء نظرة عجلى على كل المسارح لكل الأمم، فإننا يجب أن نقبل ببضع كلمات عن استاذيته في كل حقل كبير من حقول الكاتب المسرحي، وفي كل شكل من أشكال التأثير المسرحي، وببضع اقتباسات تذكرنا بـ «شعره في الدراما» الذي لم يتجاوزه أي كاتب آخر في اللغة. وتبرز حيرة المرء ليس من عدد المسرحيات التي تعتبر بحق قطعاً متمايزة وخالدة - وهناك ست مسرحيات من السبع والثلاثين مسرحية نريد فعلاً أن نحذفها من أي تجميع لأعظم خمسين دراما عالمية - وإنما من التنوع اللامحدود لهذه المسرحيات، والغنى داخل كل مسرحية في نوعها الخاص، وربما أهم من كل شيء أن غاليري رفيعة المستوى للوحات الإنسانية تشكلت من الـ «شخصيات» الشكسبيرية.

ثم من يستطيع القول إن هاملت، أعظم شخصية مثلت على المسرح العالمي، النبيل والمعقد والمجنون المتألم أو العاقل المخيف، أهم مسرحياً وأكثر ألفة من فولستاف السكير المدعي والشهواني المحبوب، ومن يستطيع القول إن عطيل التراجيدي أو لير الشفوق أكثر خلوداً من روزاليند أو بورشيا أو فيولا. والشخصيات الأخرى التي تحتشد في عين العقل - واضحة انسانية تجلب ظلاً من قتامة أو ذكرى ضاحكة، منقوشة بكل وضوح كأننا قابلناها اليوم: روميو وجوليت والممرضة وشيلوخ وماكبث والليدي ماكبث والساحرات وبوتوم وبوك وياغو وديدمونا ودوغيري والسير ثوبي والسير أندريو ومالفوليو وبتروشيو وكاتي وأوفيليا وبولونيوس واريال وبروسبيرو وقيصر وكاسيوس وبروتوس والزوجات المرحات. عندها يمكن حتى ألا يشير المرء إلى غاليري اللوحات التاريخية النبيلة، في سلاسل المسرحيات التاريخية التي رفعت الشكل إلى مكان مساوٍ لتراجيديا الحياة الإنسانية. فأي تنوع مدهش هذا وأي تشخيصات لا تنسى. هذه الشخوص المنخرطة في تيار كل العصور، المأخوذة من حياتنا اليومية لا تدانيها شخوص إلا تلك التي في التوراة. إن كل طالب مدرسة يعرف هذه الشخوص، والفلاسفة يسعفون أنفسهم بإعادة قراءة مغامرات هذه الشخوص سنة بعد سنة. أوه، نعم إن المسرحيات التي ظهروا فيها تنفذ باستمرار في تلك الأقطار حيث الحساسيات الفنية للمتفرجين حادة جداً، وعقولهم متشوقة.

وقد أخذت على نفسي استشارة قرائي بإعادة قصة نصف رعوية، نصف كوميدية «كما تريدها» أو القسم الكوميدي/ الفارس وهو قسم يشكل صورة ريفية لطيفة «الليلة الثانية عشرة» أو «كما تريدها» أو القصة التراجيدية الكوميدية لتلك الشخصيات المختلطة في «تاجر البندقية». وبالفعل يمكن لأحدنا أن يلخص دراما في كل نوع من هذه الأنواع كما صنفها بولونيوس «التراجيديا والكوميديا والتاريخ والرعوية والكوميديا الرعوية والرعوية التاريخية والتاريخية التراجيدية والكوميدية التراجيدية والمشهد المقسم أو القصيدة التي لا حدود لها». ولكنك أنت تعرفها كلها في النسخ الأصلية لشكسبير، وإلى جانب ذلك لا توجد مسرحيات أخرى تنجح تماماً في تحدي إعادة السرد في نكهتها وجوهرها بمثل هذا الاكتمال من البنية السردية العارية.

وبالفعل هناك من يقول إن درامات شكسبير موجودة وجوداً كبيراً في التشخيص والشعر ورواية الحادث والغرور الأنيق، ذلك أنه بهذه الميزة تكون البنية ضعيفة، فالتمثيلية ككل ليست مُمَسْرحةً جيّداً. ولكن لو امتلك المرء منظوراً لتاريخ المسرح في كل العصور، لأمكنه أن يستنتج أن مسرح اليوم أيضاً هو مسرح محدود جداً ومقيد لا يستطيع أن يحمل كثيراً من الحدث الدرامي والزخرفة الفنية والخيال الجامح. إن خشبة الكشك والمشهد الصوري ودار التمثيل ذات البرواز لا تكفي للاحاطة بتلك التمايزات للصورة المرسومة، وللموقف الشخصي. إن شكسبير تحد لأي مخرج من المخرجين، والرجل الذي التزم بحدود مسرح القرن التاسع عشر الذي ما يزال وانياً هو رجل عاجز في وجه ذلك التحدي: والعادة أن يتهرب محتمياً بالقول إن شكسبير غير مسرحي. ولكن مسرحياته في عصره التي كانت متفوقة على خشبة المسرح كانت مشهورة بإخراجها فقط ـ كانت مصممة في كل سمة من سماتها للتمثيل. وهي تقدم الوعد اليوم أن تصبح متفوقة مرة ثانية، إلى أن يظهر شكسبير جديد، عندما يكمل المسرح الحديث عملية جعل نفسه مسرحاً حراً خالصاً للتمثيل (ومع ذلك ليس من الضروري أن تكون خالصة تماماً) كما كان المسرح الإليزابيثي. وقتها تفوقت نصوص شكسبير على كل نصوص الشعر، المسرحية منها وغير المسرحية، وإننا نشاهد اليوم المسرحيات تخرج أحياناً، مشاهدة جيدة أو غير مبالية.

في الحقيقة قد نسلم أن العبقرية الشعرية المستقيمة التي توسع البنية الدرامية تنحرف أحياناً. فمسرحية «حلم ليلة صيف» تبدو خليطاً ولا شكل لها و«العاصفة» لا تكاد تحقق الوحدة الدرامية، ولكن هل يمكن التعويض عن هذه الأخطاء الضخمة؟ وبالنسبة إلى البقية فلنتذكر، عن طريق أبيات شكسبير، تفوق الشعر وملاءمة هذا الشعر ملاءمة تامة للشخصيات.

وحتى «الغنائيات» هي تعبيرات عن التكامل الشعوري للحبكة الشخصية، فأي أبيات تلخص الروح الرعوية التي تنعش «كما تريدها» أفضل من هذه الأغنية:

تحت الشجرة الخضراء

من يجب أن يستلقي معي

ويرفع نغمته الجميلة

إلى عنق العصفور العذب

فليأت هنا، ليأت هنا، ليأت هنا.

أو في الطرف الآخر المعاكس لهذا، نتذكر أبيات لير التي تصور ملكاً مهاناً، جن ولكنه ما يزال ملكاً في مشهد يبدأ:

لير

أواه في كل إنش ملك:

متى أحدق فأرى هذا الأمر وقد تزلزل...

والتغير في المشهد التالي:

لير

أرجوك لا تسخر مني:

أنا عجوز أحمق مأفون...

الأبيات الافتتاحية لمسرحية ما قد تكشف في إيقاعاتها ما يسمى «الشعور» الدرامي، كما في هذه الأبيات في «الليلة الثانية عشرة»:

الدوق

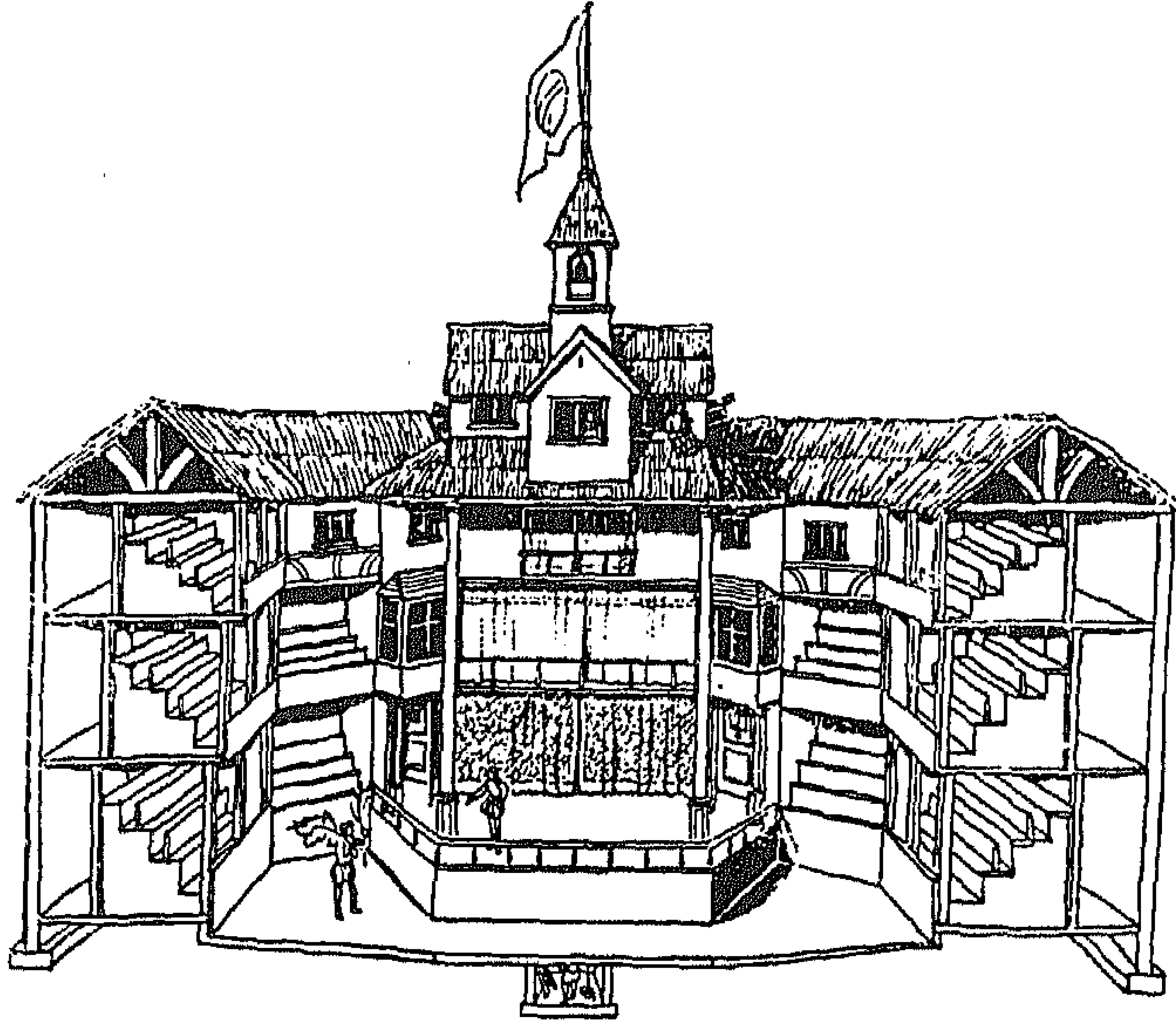
إذا كانت الموسيقى غذاء الروح، فاغرف،
أعطني المزيد منها، المزيد حتى التخمة
قد تمرض الشهية، وبذلك تموت
تلك النغمة مرة أخرى، إنها تسقط محتضرة:
أواه إنها تغمر أذني مثل صوت عذب
يتنفس على رصيف من البنفسج
يسرق ويهب عبيراً، كفى لا أريد المزيد.

ولكن عندما يبدأ المرء يقتبس، ويفكر في تلك المقاطع التي تكشف الشخصية، فإن الكثير سوف يأتي بالتأكيد حتى يرى المرء أنه لم يعد ثمة مزيد من الدهشة في غاليري اللوحات أكثر مما هو في الأشعار المكتوبة. فهل هو قول بورشيا: «إن ميزة الرحمة لا يمكن تلحينها» أو قول عطيل «تحدث عني كما أنا» أو ذلك المشهد بين ماكبث والليدي ما كبث حيث يخاف من أن يدها «تصبغ البحار الضخمة» أو صرخته عند موتها:

لو أنها ماتت فيما بعد
لكان هناك وقت لكلمة كهذه «ماتت»
غدا وغدا وغدا
يزحف بهذه الخطوة الصغيرة يوماً بعد يوم
إلى المقطع الأخير من الوقت المسجل
وكل أماسينا تنير للحمقى
طريق الموت المغبر. فانطفئي انطفئي أيتها الشمعة القصيرة

ما الحياة سوى ظل يمشي، سوى ممثل مسكين
يتبختر ويغتاظ ساعة على خشبة المسرح
ثم لا أحد يسمعه، إنه حكاية
يرويها أبله، ملأى بالصوت والرعب
ولا تدل على أي شيء

أما البقية فدعنا نأخذ مسرحية واحدة «هاملت» المتماسكة كدراما، كتراجيديا مسرحية درامية، كدراسة شخصية ومع ذلك فإنها مشحونة بعبارات فكرية حتى ان لا فكرة تستسلم لي فتذهب هكذا لتستخدم في الشارع بحيث تصاحب كل رنة مألوفة للأذن العامة، بحيث تساعد كثيراً ذلك الذي يعيد القراءة للمرة المئة. دعنا نلاحظ كيف أن الفكرة، الجمال، الشجن الإنساني ينتمي مسرحياً إلى الشخصية المسرحية المتحدثة وإلى أولئك الذين يتلقون الصدمة الدرامية معه.



مقطع للغاليرهات ومنظر لخشبة مسرح «غلوب» ـ ٥ الخشبية على قول حد شكسبير ـ في لندن.
(رسم موريس برسيفال بعد أن أعاد بناءه جون كرانفورد آدمز).

أوفيليا

أي عقل نبيل قد هوى هنا
البلاطي، الجندي، الباحث، لسان وسيف وعين:
الأمل وزهرة الدولة الجميلة
مرآة التقليد وقالب الشكل
الذي يراقبه كل المراقبين، انتهى، انتهى تماماً
وأنا، أنا التي بين السيدات الأضعف والأبأس
أنا التي رضعت العسل من مهوده المنغمة
الآن انظر ذلك العقل النبيل، العقل الملكي
مثل أجراس عذبة ترن بعيداً عن نغمتها
القوام الذي لا يضاهى والخصال التي ينفحها الصبا
يذبل بغبطة: أواه، النواح نصيبي
حتى رأيت ما رأيت، وأرى ما أرى.

والملك يشخص نفسه ببيتين:

أواه. اساءتي فسدت، نتنها وصل إلى السماء
إن فيها أقدم لعنة أولية صبت عليها

ولكن لا شيء في اللغة كوجبة مفردة يساوى مناجيات هاملت. وسوف اتجاوز المناجاة الأولى التي جاءت طويلة في البداية «أي وغد وعبد فلاح أنا» حتى اقتبس مناجاة أخرى بكاملها مع سياقها، وذلك لتوضيح كيف زاوج شكسبير الشعر والدراما وليس لتزيين الحبكة وإنما أيضاً لربط الشخصية والقصة والحدث وجمال الشعر الذي يبلغ به هنا ذروة الفن الدرامي:

هاملت

أن تكون أو لا تكون، تلك هي المسألة .
وسواء من الأنبل لعقلك أن يكابد
مقاليع الحظ الهائج وسهامه
أو ان تتسلح ضد بحر من المنغصات
وبصراعهم تصرعهم . أن تموت : أن تنام
لا أكثر، وبالنوم تقول إننا انتهينا
من ألم القلب وآلاف الصدمات الطبيعية
يعاني منها الجسد، انها الذروة
التي بكل ورع نتمناها . ان تموت، ان تنام
أن تنام : بالمصادفة تحلم : كله زوال
فمن نوم الموت قد تأتي الأحلام
عندما نتخلص من هذا المنعطف البشري
علينا أن نتوقف : علينا أن نفكر
فيما يجعل هذه الحياة الطويلة، مصيبة مؤلمة .
إذ من يتحمل السياط وإزدراءات الزمن
وخطأ الظالم وعجرفة إزدراء إنسان
ووخزات الحب المزدري بنا، وتأجيل تطبيق القانون
وإهانة الموظف والجحودات
التي يتلقاها الصبور من اللئيم

فمتى هو نفسه يجلب الراحة لنفسه
بطعنة من مخرز؟ من يتحمل الأعباء
فيلهث ويعرق تحت الحياة المرهقة
ولكن هناك خوفاً من شيء ما بعد الموت
البلاد التي لم تكتشف والتي منها
لم يعد مسافر ليحبط الإرادة فينا
ويجعلنا نتحمل الأمراض التي حلت فينا
فذلك أفضل من الانتقال إلى أخرى لا نعرفها؟
ولذلك يجعلنا الوعي كلنا جبناء
وهكذا المواطن يتخذ قراراً
فيأتي الفكر ويحصده بضربة شاحبة
ومشاريع كبيرة عظيمة وبلحظة
تصب تياراتها بهذه النهاية
والفعل يفقد إسمه. ناعمة أنت الآن
يا أوفيليا الجميلة. أيتها الحورية، في صلواتك
إذكري خطاياي.

أوفيليا

يا سيدي الطيب
كيف كانت أيام جنابكم الماضية؟

هاملت

بكل تواضع أشكرك: جيدة جيدة جيدة.

أوفيليا

يا سيدي لدي تذكارات عنكم

كم أنا متشوقة أن أعيدها إليكم

أتوسل إليكم أن تقبلوها .

هاملت

. . . لا ، ليس أنا

أنا لم أقدم لك أي شيء

أوفيليا

سيدي المبجل ، أنت تعرف تماماً أنك قدمت .

ومع التذكارات ألفت كلمات فاح شذاها

كما لو كنت بها أغنيت الأشياء : لقد ولى عطرها

فخذها ثانية إذ بالنسبة للعقل النبيل

أثمن الهدايا تصير بخسة عندما لا يكون مهديها لطيفاً

إليكها يا سيدي .

من هذه المسرحية أيضاً يرى المرء نثراً (وكان أدخل للاستخدامات المسرحية منذ بضع سنوات فقط) يصبح أداة مطواعة تعبيرية إيقاعية . ويمكنك أن تطلع على هذا النثر من خلال مشهدي بولونيوس وحفار القبور ، لتجد الفكاهة العميقة في هذا النثر . ولا تدعنا ننسى أن دراستنا هي المسرح وليس النصوص وحدها ذلك أن البيت الأخير من هذه المسرحية التراجيدية لهاملت هو «إذهب ومر الجنود أن يطلقوا» ـ وبعد ذلك هناك موكب يحمل الأجساد الصرعى ، ودوي المدفعية يسمع .

إن الدراميين الذين اعقبوا شكسبير في العصر الإليزابيثي ظلموا في التاريخ لأن شهرته سبقتهم. ومن الطبيعي جداً أن الطلاب سوف يهرعون إليه أولاً، ذاك الذي جمع في فئة واحدة من المسرحيات اتجاهات المسرح، والذي حقق في دراماته كل نوع من أنواع المسرح الرفيع في ذلك العصر. ومع ذلك فإن بن جونسون وجون فلتشر وجون وبستر سيكونون عمالقة بارزين في أي عصر آخر غير عصرشكسبير. وعندما يسجل المرء فإن هناك أسماء إضافية ممن مارسوا الكتابة المسرحية - جورج شابمان وفرانسيس بيمونت وتوماس ديكر وتوماس ميدلتون وجون فورد وجيمس شيري وفيليب ماسنجر وتوماس هيوود وصموئيل رولي - كذلك هناك مجال واسع من الانجاز الفني ليس يضاهيه إنجاز في أي عصر تال. ولن يكون هناك كثير من أسماء الدراميين البارزين لنسجلها قبل ثلاثة قرون تالية من تاريخ المسرح الانكليزي. ونكرر ثانية أن شكسبير بذهم في كل ميدان من ميادين المسرحية: التراجيديا والكوميديا والتاريخ. إنهم من المسرح الغني النشيط نفسه، فخامة ورحابة وخوفاً من التقليد والقتامة أكثر منه خوفاً من المبالغة والعنف. والحقيقة انهم بدأوا يخرجون من مملكة المغامرة الفخمة والفكاهة إلى مملكة يسودها التبذل والخشونة والميلودراما. ولكن كان ثمة انجاز خالد أيضاً.

بن جونسون، المتعلم أكثر من شكسبير، والشخصية القيادية بين معاصريه، والرجل العالمي، كان من دون شك متخلفاً ككاتب تراجيديا. ربما كان يعرف الكثير عن الكلاسيات، ناهيك عن إدخال النظرية حيز التطبيق. وهكذا هناك حكمة قديمة عن شكسبير أرسلها هيفن وجونسون من الكلية (وان كان فعلاً لم يلتحق بالجامعة). في الكوميديا، من جهة أخرى، سجل نجاحاً يكاد يضاهي نجاح شكسبير. كانت مسرحياته أقل إنسانية وأقل رسوخاً بالذاكرة وأقل فخافة في الثياب، ولكنها في ميدان جديد وهو الكوميديا الهجائية، كانت رائعة - وفتحت الطريق لدرامي المستقبل.

إن «دراما الأمزجة» التي تقدم بها جونسون، وهي لا تقل في الممارسة عنها في النظرية التي روجها، كانت جنساً فيه يبحث المؤلف عن مصادر الحدث في الشخصية أكثر مما يبحث عنها في الموقف. فالحدث ينمو من قلب الشخصية، ثم هو بعد ذلك لا يتطور من أجل ذاته. وفوق ذلك فإن جونسون حافظ، وفي كل إنسان توجد خصلة متحكمة، على تحيزه للشخصية - باختصار حافظ على «المزاج» - التي هي ينبوع الكوميديا. ففي «كل إنسان ومزاجه» و«فولبوني» و«بوتاستر» (الشويعر - المترجم) انطلق يهجو هذا الضعف تاركاً للدرامات التالية بعده أن تهتم اليوم بما كانت تهتم به في حكم اليزابيث، و«الكيميائي» و«معرض بارتولومي» قلما قرئتا. وجرى أن أحد معاصري جونسون ظن أن المسرحيات تتحرى في أمزجة بعض شخصياته عن خصالها الدنيا، وسرعان ما وجد نفسه متورطاً في خصام مسرحي مرير، فظهرت مسرحية تهجو الكاتب المسرحي المنافس وتهجو جوابه بالتحديد. ولكن جونسون عاش للأجيال القادمة حيث بمعظم «كوميديات الأمزجة» المنافسة لمسرحياته ظلت على الرفوف لا تمسها الأيدي، هذا إذا كانت قد طبعت أصلاً.

بقي ديكر ومارستون، المخاصمان المتخصصان بجونسون في «حرب المسارح» فكتبا مسرحيات لم تكن هامة في عصرهما ولكنها عاشت أكثر بكثير من الدراميين الآخرين الذين كانوا زملاءهما. مسرحية ديكر «عطلة الاسكافي» هي كوميديا واقعية ومسرحيته «المحظوظ العجوز» هي كوميديا رومانتيكية، ما تزال تقدم فكاهة قاسية جيدة، ومسرحية «البغي الفاضلة» (يتطابق هذا العنوان مع عنوان مسرحية لجان بول سارتر - المترجم) تعيش بسبب عمقها وخروجها عن المألوف. على أي حال فإننا نتذكر مارستون أكثر لتعاونه مع جونسون وجورج شابمان في كوميدياه «باتجاه الشرق». وشابمان قارب جونسون في حقل الكوميديا الهجائية فتوافرت له قوة استثنائية من دون عمق تشخيص في تراجيدياته - لكن اسمه يتكرر لترجمته هومر أكثر مما يتكرر لمسرحياته. أما أنه لامس أحياناً الذرى في شعره فتوضحه باختصار هذه الأبيات من كوميديا «كلهم حمقى»:



منظر ممثلين على خشبة مسرح من القرن السابع عشر في انجلترا. الشخصيات والشمعدانات والأضواء الأرضية وترتيب خشبة المسرح والستائر تدل على أنه مسرح ما بعد شكسبير.
(من صفحة الغلاف الأخيرة لكتاب «الظرفاء» لفرانسيس كيركمان ١٦٧٣ لندن)

كم هي عمياء الكبرياء. فما تفعله الصقور
نفعله في قضايا تخص الآخرين.
وما تفعله الخنافس نفعله في قضايانا...

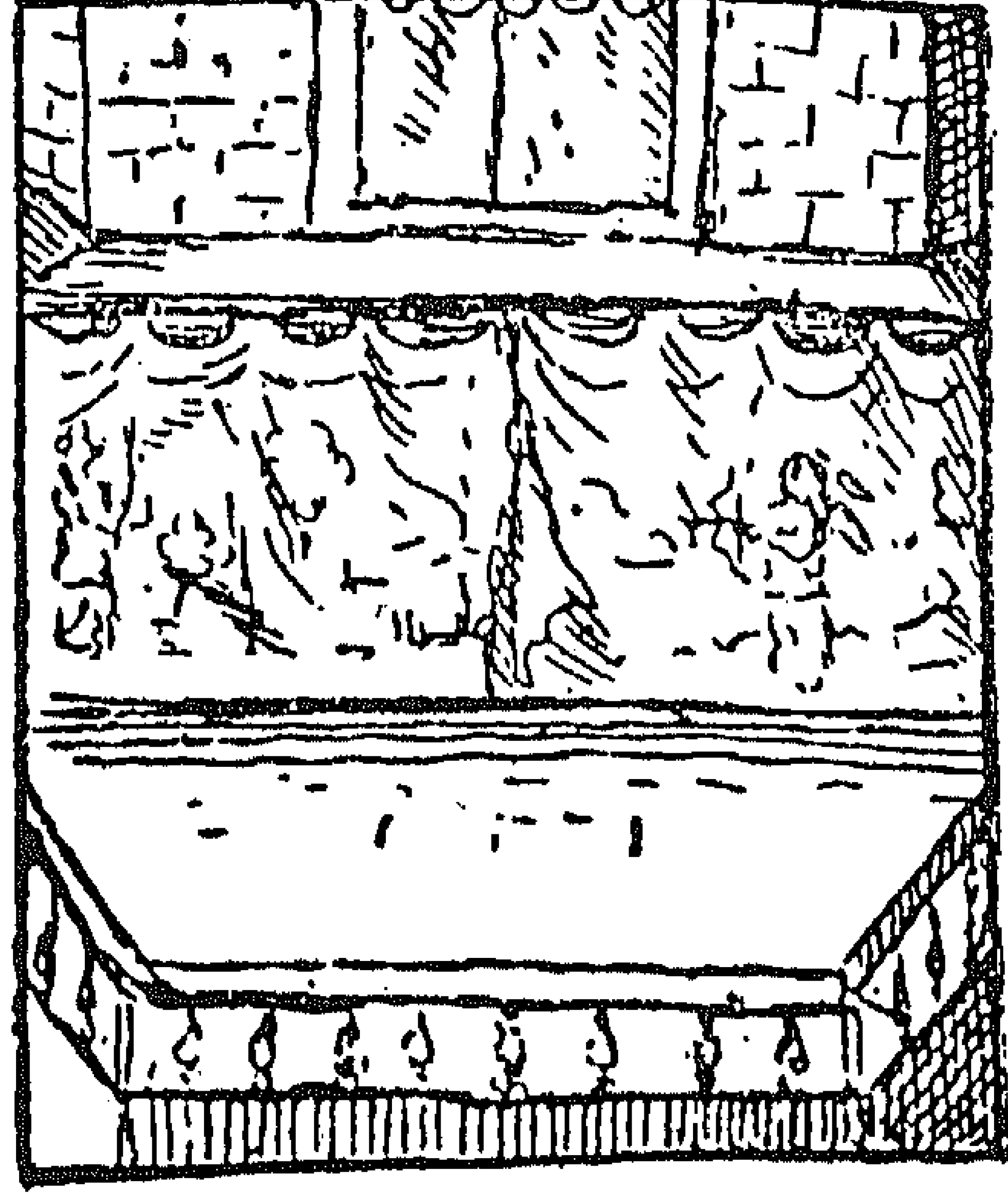
توماس هيوود الذي لقبه لام «شكسبير نثرنا» ساهم في المسرح بمسرحية محلية مباشرة وإنسانية تعتبر أعظم مسرحية من نوعها في تلك الأيام «امرأة تقتل بلطف» وساهم ماسنجر في الكوميديا بمسرحية «طريقة جديدة لتسديد الديون القديمة» بناها على شخصية السير جيلز اوفريش فاحتلت مكانها على المسرح اليوم. وهناك مسرحية مفردة كتبها وبستر هي «دوقة مالفي» برزت في السنوات الأخيرة. إنها عنيفة إلا أنها دراما مثيرة جداً، الدراما الفعلية التي توضح لنا كيف أن التراجيديا، التي كانت قد انحطت فنقاها مارلو وشكسبير، اتجهت الآن مرتدة مرة ثانية إلى الأساليب الميلودرامية والخطابية.

فرانسيس بيومونت وجون فلتشر هما أبرز فريق من المتعاونين بين الدراميين الانجليز. وهناك من يقول إن ماسنجر قدم لمسرحيات (بيومونت وفلتشر) أكثر مما قدم بيومونت نفسه. على أي حال قسما العمل بينهما فكان مشتركاً من دون أن يترك أي علامة للأصل المزدوج. والمشاركة التي أثمرت في الدراما لم تثمر في حقل محدود. وقد تكون مسرحية «تراجيديا العذراء» لم تشتهر لأن مسرحية «فارس يد الهاون الملتهبة» فاقتها شهرة وغطت عليها أو التراجيكوميديا «فارس مالطا» أو أي كوميديا سليمة «احكم امرأة واملك امرأة» (التي تعزى إلى فلتشر وحده في الأغلب). ولكننا هنا أمام أعظم تعاون ناجح في تاريخ المسرح «النظامي». فإذا كان ثمة مبالغة اليزابيثية متأخرة في العاطفة في بعض الدرامات التالية فيمكننا استمطار بركة بيومونت وفلتشر لسخريتهما من تلك الصفة في «الفارس». والآن فلنتحقق أننا طفنا فعلاً الجانب الآخر من السمو الذي كان قمة الدراما الاليزابيثية.

في ثلاثين سنة تقريباً من ١٥٩٠ إلى ١٦٢٠ ازدهر المسرح فقد رأى شكسبير ينتصر ويرحل، ورأى كل كتاب المسرحية والمسرحيات التي أشرنا إليها. وقد تحركت الجرأة في هذه السنوات بسرعة وفخامة ومغامرة. لقد ارتقى المسرح ليكون ـ مثلاً ـ مفسر العصر ومرآته. الشعراء العظماء كانوا دراميين، والدراميون العظماء كانوا ممثلين أو كانوا منقحين مقيمين للمسرحيات. كان المسرح قلب الحياة. لندن كانت ما تزال مدينة من العصور الوسطى أقل من مئتي ألف نسمة، لكن كتاب المسرح أدخلوا من أبوابها إيطاليا وفرنسا واسبانيا والبلاد الاسطورية للقدماء وآخرين غير معروفين للشعراء الأوائل أو الجغرافيين المعاصرين. والكنز الذي قدموه لم يشتهر ويبرز لهذا الفن الغرائبي بمقدار ما اشتهر وبرز نتيجة الفهم الجديد للقلب البشري والضعف الانساني. ولانكلترا عصرها من الاكتشاف والتوسع والحياة الرافلة. وقد اكتشف الدراميون ووجدوا غنى لا يضاهيه غنى في أي حقل آخر.

خلال كل هذه السنوات عندما كانت المسارح العامة تحقق التقدم والزدهار ولندن تزداد غنى، كانت هناك أنماط أخرى من المسرح في البلاط، وعروض أخرى يقوم بها الطلاب وفرق الصبيان ومجموعات الهواة، كما سوف نرى عندما نبحث في الأقنعة ومسرحيات البلاط. لكن دراما غرين ومارلو وشكسبير كتبت من أجل دار تمثيل على شكل حرف O الخشبي، من أجل المتدربين الذين يملأون الحلبة الحوشية والمدنيين في البكلونات والمتأنقين على خشبة المسرح.

ودخلت دار التمثيل المسقوفة الجديدة الاستثنائية، ولا شك أنه كانت هناك تنازلات متزايدة للمطالبة بمشاهد من الطراز الإيطالي ـ ربما اقتصر الأمر فقط على اللباس والأدوات أول الأمر ثم محاولات لادخال «المشهدية». لكن بصورة عامة مصطبة التمثيل الاليزابيثية استمرت خلال الأيام العظيمة. وقد كانت المسرحية تمتاز بأنها دراما للتمثيل، صممت بقليل من التفكير بالحلة المشهدية أو بالقراءة. وكان الكاتب المسرحي والممثل والمخرج والنظارة في هذا العصر متجانسين في الروح يتعاونون معاً على المسرة ويفتحون القنوات من ينابيع العبقرية ـ فصاروا جزءاً من المسرح الرفيع النبيل الشعري الذي تتخيله عقولنا عندما نشير إلى شكسبير.




نقشان معاصران من القرن السابع عشر للمسارح ذات الستارة في انجلترا
(من كتاب «روكسانا» لألباسترو و«ميسالينا» لرتشاردز)

الفصل الثالث عشر

المتطهرون ومصلى الشيطان

بما أن ذلك القسم من المملكة المعادي للمسيح الذي اشتهر باسم بلاد المسرح أخذ يكتشفه أكثر فأكثر متطهرو انكلترا في القرنين السادس عشر والسابع عشر فإن هذه الخطايا والتجديفات وجدت مستقرها هناك، كما كانت قديماً أيام ترتوليان السيء السمعة في الأزمنة الرومانية. وبالفعل فإن قضية «شيطان المسرح» باتت أكثر تعقيداً. فالأخلاقيون في ظل أواخر الأباطرة كانوا قبل أي شيء يحاربون ضد مسرح موروث عن الوثنية - فإن كان مسرحاً دينياً في الأصل، إذن فبفضل الآلهة الوثنية. لكن المسرح الاليزابيثي وارث مسرح الكنيسة المسيحية، كان خليفة للاستعراضات المسيحية، والمتطهرون كانوا مسيحيين وإن كانوا مناوئين للبابوية. إن هذا المسرح الذي لا يشبه المسرح الروماني المنحط أيضاً يرتبط بالشعب المتنور، بالشعراء، بالنبلاء. إذن كم يكون - بناء على هذا الارتباط - مرعباً أكثر عندما يكون داعراً ومدنساً.

جرائم المسرح كما تبدت في مواعظ المتطهرين وكتبهم تضم هذه: تفريغ الكنائس من المصلين، استمرار العادات الوثنية، تشويه الحقيقة، عرض قصص مدنسة مغرية داعرة، تعليم الفسق والفجور، جعلُ الله يرسل الطاعون على لندن، دفع الشبان إلى الكسل والتبذير، تأمين مكان لقاء البغايا والزبائن، مساعدة البابا، افساد العذارى والزوجات العفيفات، تقويض المناعة والجدية الأخلاقية . . . الخ . . . الخ.

كـان المسـرح قـد لعن الآن ثلاثاً من الموقف اللاهوتي، حتى لو كـانت له أي مزايا فلا بد من أن تكون مزايا مرذولة بنظر الرب: إذ أليس الشيطان هو الذي ابتكر المسرح؟ ألم يمنحه للوثنيين؟ ألم يورثه هؤلاء الوثنيون للبابويين الذين سمحوا له أن يعمل في بيت الله؟ «المسرحيات والفواصل التي لا يرضى الله عنها قد تكاثرت جداً في هذه الأمة: وهل هي سوى زانية بابل، وابنة الخطيئة والفوضى والوسيلة الجهنمية (انها إعادة خلق خاصة قام بها الشيطان ليستمر في كل ما هو مقدس) التي سلمها الشيطان للوثنيين، ومنهم إلى الباوبويين، ومنهم إلينا؟ . . . والآن احضروا الدين والأشياء المقدسة الى خشبة المسرح: فلا بُدَّ أن أجدر الناس وأقواهم ينكرونها، عندما يهان الرب نفسه». هكذا تحدث وليم غراشو في إحدى مواعظه في عام ١٦٠٧ ـ حين كان شكسبير يمثل ويكتب المسرحيات. وفي أوائل ١٥٧٧ وعظ توماس وايت على النحو التالي:

«انظروا إلى المسرحيات العامة في لندن، وانظروا إلى الحشود التي تتهافت عليها وتتبعها: انظروا إلى دور التمثيل الكثيرة والضخمة المتزايدة المستمرة لتبذير لندن وحماقتها . . . هل أفضح لكم الطيور المتوحشة التي تفقس في هذا العش؟ لا شك أني خجول وسوف أزعج بالتأكيد آذانكم العفيفة: لكن العالم القديم يقاتل وسادوم تهاجم إذ المزيد من الشناعات المرعبة والخطايا المتفشية قد تبنتها هذه المسارح أكثر مما يخطر على بال إنسان، أو أن بعضكم سوف يؤمن إذا أنا رسمتهم لكم بألوانهم: لا شك أنكم تستطيعون أن تسموا لي خطيئة من دون أن تكونوا متلهفين إليها: السرقة والدعارة، والكبرياء والتبذير والوغادة والتجديف: هذه الأزواج الثلاثة من كلاب الجحيم لا تنفك أبداً عن النباح هناك، وتعض الكثيرين ما دامت غير ملجومة بعد. . .».

وكتب جون نورثبروك في عام ١٥٧٧ مشيراً إلى المسرح فالستارة ثم إلى البناء:

«إن الشيطان لا يملك اسلوباً سريعاً ولا مدرسة ملائمة للعمل وتعليم رغبته، فحتى يستدرج الرجال والنساء إلى شرك الملذات الشهوية والقذرة للدعارة الآثمة

هل له غير تلك الأماكن والمسرحيات والمسارح؟ . . . لقد ضرب في قلوب الناس حماسة عمياء حتى أنهم لا يخجلون من القول والتأكيد صراحة أن المسرحيات جيدة مثلها مثل المواعظ، وأنهم تعلموا الكثير من المسرحية أكثر مما تعلموا من الوعظ بكلمة الله . . يمكن أن يمكث الكثيرون في مسرحية سخفية ساعتين أو ثلاث ساعات، بينما هم لا يكادون يتريثون ساعة واحدة فقط لسماع موعظة. . . في مسرحياتهم سوف تتعلمون كل الأشياء التي تتعلق بالحرفة والأذى والبهتان والقذارة. . . الخ . فإن أردتن أيتها النساء أن تتعلمن كيف تغششن وتخدعن أزواجكن أو إذا أراد الأزواج خداع زوجاتهم، وإذا أردت أن تتعلمي كيف تمثلين دور المومس، وتحصلين على عاشق، وإذا أردتم أن تتعلموا كيف تغتصبون وكيف تضللون وكيف تخونون وكيف تتملقون وتكذبون وتقسمون وتحنثون بالقسم وكيف تغوون الناس إلى الدعارة على الملذات وكيف تسبون وتسلبون المدن والعواصم، وكيف تتكاسلون وتجدفون وكيف تغنون الأغاني القذرة للحب، وتتحدثون بقذارة وكيف تكونون متكبرين وكيف تكونون ساخرين متهكمين هازئين بأي أمة من الأمم . . . ألا تتعلمون إذن من هذه الفواصل والمسرحيات كيف تمارسونها؟».

إلى جانب هذه التربية اللبرالية المقدمة على المسرح، هناك تعاليم أخرى ومؤثرات أخرى بدت للمتطهرين أنها يد الشيطان - وتشتمل - والمرء لا يعرف لماذا - على الألم الذي تسببه التراجيديا وعلى الضحك.

دعنا الآن ننظر في التهمة التي يلخصها كتاب «تشريح التهم» لفليب ستوبس:

«هل هؤلاء الساخرون الهازئون من جلالته، هؤلاء المراؤون المنافقون والمتملقون والغنوصيون يفكرون بأنهم سيهربون من العقاب؟ لذلك خذوا حذركم أيها الممثلون المتقنعون، أيها النحاتون الرسامون، أيها الذين تتصرفون بازدواجية، احذروا قبل فوات الأوان، ومثل المحاسبين الدقيقين، راجعوا حساباتكم السابقة،

وعندئذ تكافأون في النهاية، إلا إذا ذكركم الله بغضبه: فلا تهينوا الرب بعد ذلك ولا تفسدوا شعبه بحثالاتكم، ولا تزوروا كلمته المباركة بسخافاتكم الدنسة. . . فإذا كانت مسرحياتكم تدور حول قضايا دنسة، فإنها لا تكرم الله، وتتغذى بالخطيئة، وكلا العملين مرذول ملعون. وسواء كانوا من هذا أو ذلك فإنهم ولا شك ضد إرادة النعمة، وترضع من ثدي الشيطان لتغرينا بالزنى والوثنية والخطيئة. ولذلك فإنهم يحملون سمة أو علامة من لعنة الله على ظهورهم في أي سبيل توجهوا، فإنهم ينبذون من كل الممالك المسيحية إن كان لديهم مسيح يسكن بينهم. . . ثم إن الذاهبين إلى دور التمثيل تلك حيث الممثلون يعملون، إنما يذهبون إلى قصر فينوس، ومجمع الشيطان، ليعبدوا الشياطين ويتنكروا ليسوع المسيح. . . ألا يمنعون الناس من سماع كلمة الرب من المحاضرات والمواعظ الدينية؟ انكم تشاهدونهم يحتشدون هناك متزاحمين في ثلاثة أدوار بينما كنيسة الرب عارية خاوية. ألم يحافظوا على الفسق؟ وعلى الحماقة المتهافتة؟ ألا يجددون ذكريات العبادة الوثنية؟ ألا يغرون بالدعارة والقذارة؟ أليسوا هم الذين يحضون على التخلي عن العذرية والبتولية والعفة؟ وحتى تتثبتوا من ذلك ما عليكم إلا أن تراقبوا المتزاحمين والراكضين إلى المسارح والشعارات كل يوم وكل ساعة، ليلاً ونهاراً، في كل وقت وكل مناسبة حتى يشاهدوا المسرحيات والفواصل. . . ».

ورداً على هذه الاتهامات التي وجهها المتطهرون المستقيمون بجرأة وصراحة ضد المسارح في أعوام ١٥٥٠ - ١٦٢٠ كتب الدراميون الكراسة تلو الكراسة، ولكن قبل كل شيء فإن أعظم رد كان في مسرحيات مارلو وشكسبير وجونسون (الردود الأخرى والأشد حرارة كانت تصوير المتطهرين تصويراً كاريكاتورياً في عشرات الكوميديات التي مثلت).

هنا نصل إلى زمن يرتسم فيه الخط أكثر حدة وبروزا مما كان من قبل بين العاملين الاتقياء وهؤلاء الذين يعيشون متحللين على هواهم أو يرضون عن جيرانهم السهلي الانقياد إلى المسرح. فبعد أن أكملت الكنيسة الانكليزية انفصالها

عن روما تماماً، استخدم المصلحون الدراما كسلاح لتوبيخ البابا والبابويين (نتذكر «الملك جوهان» التي كتبها مطران اوسوري البروتستانتي المشهور باسم «بليوس بالي») لكن الآن انحدر المسرح إلى الجانب المعادي للبروتستانت. انه إلى جانب المتحللين وكذلك إلى جانب الضحك والشعر الرفيع والتراجيديا المطهرة.

ففي عام ١٦١٠ جمع الشاعر كراشو «الشيطان والبابويين والممثلين». والتحالف الجديد يذكرنا كيف أن الصينيين وضعوا قيوداً قانونية خاصة على الممثلين والحلاقين والعبيد، بينما جمع الرومان اللصوص والقوادين والمنبوذين والممثلين والرواة في طبقة «مرذولة» بينما في الهند حيث توجد طبقة نبيلة من الممثلين فإن فئة أخرى تألفت من الجزارين وصيادي السمك والجلادين والزبالين، وبهذا تحتم عليها العيش خارج المدينة والسير بعيداً عن الشارع الذي يسير فيه النبلاء. في انجلترا أوائل عام ١٥٤٥ صنف «الممثلون العامون» رسمياً مع «المتوحشين والمشردين والمتسيبين والمنقادين للشيطان». وتقريباً خلال العصر العظيم للدراما الاليزابيثية كانت السلطات مع الواعظين في رغبتهم بـ «نبذهم من كل المملك المسيحية» هؤلاء الذين «يعيشون بوجهين». فما الذي ينقذهم إذن من القمع والنفي والتمييز؟.

إن بلاط اليزابيث، بالصبر وأحياناً بالحماية، منح المسرح دعماً معيناً، ومنحت الملكة الدراميين الثقة وسمحت للجنتلمانات أن يذهبوا إلى المسرحية من دون وخز ضمير. وكان البلاط من السرعة بحيث يضرب الكاتب المسرحي والممثلين إذا كان ثمة نقد خفي للملكية أو إذا كان في المسرحية أي تحريض أو تلميح. لكن الملكة والنبلاء كانوا يقفون إلى جانب المسرح متعاطفين معه. (طبعاً فيما بعد صار هذا الاعتبار اعتباراً سياسياً: فوقف البلاط ضد المتطهرين للسيطرة على انكلترا) وفي حالة واحدة على الأقل ظهرت فيما بعد قامت السلطات الحاكمة بانزال عقوبة مرعبة بمناوىء للمسرح:

في عام ١٦٣٢ بعد سبع سنوات من العمل نشر وليم بريني الأخلاقي المتعصب والمتحمس والشخصية النموذجية التي تمثل المتطهّر المتعصب كتابه «هلاك

التمثيل» في ألف ومئة تهمة ضد المسرح ولا أخلاقياته. فإذا كان أي نوع من الجريمة اقترف في، أو حول المسرح، أو من قبل أشخاص مرتبطين بالمسرح، كان بريني واثقاً من السجل - ويسجل الجريمة إلى أبد الآبدين في هذا الاتهام الكلاسي. المادة لم تكن جديدة طبعاً بالنسبة إلى قراء ما بعد العصر الاليزابيثي. ولكن حدث أن المؤلف السيء الحظ أدخل ملاحظة - في إشارة إلى انزعاجه من إحدى أوائل السيدات الممثلات المحترفات اللواتي ظهرن في لندن (طبعاً كن ممثلات فرنسيات) - وهي أن الممثلات لسن إلا «عاهرات سيئات السمعة». لحظة نشر هذا الكتاب كانت الملكة هنرييتا ماريا تحضر عرض هواة لمسرحية رعوية. فوضع بريني على آلة تعذيب وحكم بالسجن مدى الحياة وبغرامة مالية وكووا جلده بعلامة S.L (التشهيري المحرض) على كلا الخدين - وصلمت أذناه . . . أيضاً.

من هنا يمكن للمرء أن يحكم أن الكارهين والمتعصبين والمتشددين لا يضمهم فريق واحد. وبالفعل فإن من يحب المسرح من دون غرض عاطفي أو تجاري، من يريد أن يرى المسرح غير مفيد يمكنه أن يهز رأسه مرتاباً فيما حدث في مصلي الشيطان خلال خمسين سنة بعد عصر شكسبير. إذ لم يكن هناك سوى القليل بعد بن جونسون وشيرلي وبيومونت وفلتشر له قيمة في عهد المتطهرين، باستثناء تلك الكوميديات في عصر عودة الملكية التي خلطت الذكاء مع فساد الروح بمهارة فاقت كل دراما في كل العالم.

إن الصراع المرير الذي حدث بين فناني المسرح والأخلاقيين في الفترة التي سبقت مباشرة ميلاد المسيح ما كان ليستمر هكذا من دون تخفيف لو لم يكن هناك فجوات بلا جسور بين الفريقين. فمن جهة كانت البشرية المسيحية منقسمة، نصفها لا يثق بملذات الحواس ويشك في الضحك ويتمنى أن يقمع ويمنع الضحك والفرح وكل العناصر الزاهية للحياة؛ والنصف الثاني متمسك بالمسرات الوثنية، يرغب أن ينال حظه في الحياة المغامرة الحسية والتجربة العاطفية كما لو كان بين أعذب الملذات

في العيش . إلا أن المتطهر لا يثق بالصراحة ولا يرى أخطر من الحقيقة . فدافعه الأول هو أن يحد المعرفة والتجربة إلى أدنى حد ، وأن يتمسك بمفهوم السلوك القويم كما سمحت به أسفار الدين .

إن الفنان يعرف أن ذلك الفن ، وعلى الأخص فن المسرح يموت إذا حظر وقيد . إنه يحارب بشكل خاص ضد الرقابة . ومع ذلك فإن معركته مضطربة بسبب الخيانات التي تحدث في معسكره . في انكلترا القرن السابع عشر ، حمل الشهوانيون والساخرون والتجار الحرية إلى حد جعل كثيراً من مسرحيات المرحلة لا يسر القراء بقراءتها حتى في العصر الذي شاعت فيه المسامحة . في قرننا العشرين أخرج المدراء وكتاب المسرح الذين ليس في ذهنهم سوى جمع المال قطعاً شهوانية فعرضوا العنف والعري والتحلل الجنسي - فوضعوا العقبات في طريق أولئك الذين ينشدون الحرية البسيطة . بالنسبة إلينا هنا فإن المسألة هي أن التجاريين نقلوا الدراما إلى الناحية المحلية أو الناحية الاستعراضية المكشوفة حيث يسر الموضوع المتفرج ، ويستحوذ عليه ، حتى



بعيداً عن المسارح «النظامية» كان هناك في القرنين السادس عشر والسابع عشر نشاط بارز في الدراما الشعبية والرقص الفولكوري ، كما يبدو هنا في مشهد «المهرجين» على لوحة خشبية محفورة .

أن المسألة لم تعد أبداً مسألة مسرح. فإذا قرأ المرء عن الاضطهادات التي حاقت بالمسرحيات في عصر آل ستيوارت - وليس أولئك الذين كانوا ذوى صفات رفيعة في طبعات المرميد أو المجموعات الأخرى - فإنه يشعر أن كثيراً من الناس استخدموا المسرح بكل بساطة لعرض مشاهد البورنو والقذارات الجنسية، بحيث أن معركة أولئك الذين أرادوا الحرية فقط من أجل ازدهار الفن اضطرت إلى التراجع خلفاً بعد أن اشتمت رائحة الذهب في استغلال الحكايات الداعرة والمواقف الموحية.

وهكذا كان عناد المتطهرين وحجتهم طبعاً أن عشرات من شكسبير لا يقدمون مسوغاً واحداً لوجود المسرح، ولكن يبدو من طرف آخر أن الهدر السيء الحظ لكامل الطاقة في اتهامات مضادة، يمكنه انفاق قسم قليل من هذه الطاقة لابعاد حشود المومسات من النظارة والاختلاط بهم في المسرح، وفي طرد المنتجين الذين يستغلون الفحش والممثلين الذين يقومون بهذه الأدوار من خشبة المسرح. ولكن مهما كانت الحقيقة في عصر شكسبير فإن المسرح كان الآن على شفير هاوية بكثير من المعاني. يكفي أن نشير إلى أن الاجتياح الدوري للطاعون للندن عزز جداً حلف المتطهرين. وقد أغلقت دور التمثيل إغلاقاً مؤقتاً عدة مرات.

في التاريخ الطويل للصراع بين أولئك الذين يؤمنون بحرية المسرح وأولئك الذين يفضلون منعه أو رقابته تقدم انكلترا القرن السابع عشر أعظم الفصول حيوية - حتى أواسط القرن العشرين. إن التطهرية لم تكن في غير هذه الفترة بمثل هذا العناد وبمثل هذه القوة، والمسرح لم يكن متهتكاً طالما يلجأ إلى الفن الدرامي العظيم. انتهى الصراع مع المتطهرين بإغلاق جميع المسارح عام ١٦٤٢ وباستثناء فترة التعليق زمن عودة الملكية، فإنه بعد ذلك لم تمر على المسرح معركة مريرة كهذه المعركة. لدينا اليوم منتجونا الاستغلاليون الذين يغطون عروض البورنو بحجة «الواقعية». وقد نعجب من الترتيب الرسمي والصريح الذي سمح به للموسات بالاغواء كما هي العادة في مسارح باريس الكبرى، ولكننا نستخف بهذا الأمر جداً لأن القضية التي تمس الدراما الجادة تتعلق بنتاج الريفو (مسرحية يختلط فيها الرقص والغناء والحوار والموسيقى كما ألمحنا سابقاً - المترجم).

انجلترا وحدها حاولت فرض الرقابة الحكومية المستمرة، وهكذا حرم مرتادو المسرح من المتع والمسرات العظيمة، والغير ضارة، التي تمتع بها مرتادو مسارح الأقطار الأخرى - وعلى الأخص في المسرحيات التي كتبها ابسن وشو وبقية الدراميين الفكريين. لقد ساعد النظام في جعل المسرح الانكليزي من أكثر المسارح ترويضاً في العصور الحديثة، بمزايا وقيود على الترويض. ولكن لا توجد دولة جمهورية تسمح بمثل هذه الرقابة الاعتسافية. والحقيقة أن سلطات الرقيب، اللورد شامبرلين، استمرت من أيام تيودور عندما كانت المسرحيات تجاز أو تدان بالمعايير السياسية أو الدينية فقط، خلال ثلاثة قرون، إلى أن اجيز قانون المسرح في عام ١٨٤٣ عندما أضيفت الرقابة على الفحشاء. وسلطات اللورد المطلقة والتي لا اعتراض عليها لم تلغ إلا في أواخر ستينات القرن التاسع عشر.

بهذه الكلمة عن المسارح «النظامية» دعنا نعود الآن إلى تلك المسرحية الرعوية التي حضرتها الملكة والتي سببت في إيقاع الغضب القاسي على رأس ذلك الذي دعا الرب جهارة إلى تدمير الممثلين. وقد تابعت المسارح العامية سيرورتها من دون تغير يذكر في شكل دار التمثيل أو المسرحيات إلى أن حل عام ١٦٤٢. صبية مايزالون يمثلون دور النساء في فرق الرجال. وقامت الفرق بسياحات طويلة خارج لندن. فالكاتب المسرحي فقد بالتدريج حماسته القديمة وشعره القديم والفكاهة الشكسبيرية والجونسونية العالية. إن المسرحيات الأسبانية التي تقوم على السرعة والحيلة قدمت المواد اللازمة للتعديل. تعاظم العنف في التراجيديا، وتعاظمت الفظاظة في الكوميديات. ولم تبذل المسارح الشعبية أي مجهود لتجنب هذه الشرور التي ربطتها ربطاً وثيقاً بدور البغاء. واستمرت الحرب ضد المتطهرين إلى أن ظهر في عام ١٦٤٢ قانون يحظر كل أنواع التمثيليات المسرحية - وبالقوة ما دام المتطهرون الآن في السلطة. واستمر في الجامعات التأليف المسرحي من النوع الاكاديمي، في كل من اللغتين الانجليزية واللاتينية. ولكن ما غطى على الاهتمام بالمسارح الشعبية، في غير عهد جيمس الأول، هو الحفلات التنكرية وعروض البلاط. إذ هنا لم يدخل أي عنصر جديد على المسرح الانكليزي، وحتى نص أو نصان فقط استمرا باعتبارهما أدباً ولم يدخل عليهما جديد.

كانت اليزابيث في حياتها معجبة جداً بالأقنعة والعروض الموكبية التي تقام لها لدى قدومها وذهابها إلى المدن البعيدة عن لندن. لقد كانت زائرة مدمنة، وكم من نبيل عاش فقيراً خلال سنوات متتالية لأنه ابهج ملكته بسخاء وتبذير خلال زيارة واحدة فقط من زياراتها الميمونة. كانت مسرحيات رعوية خاصة تمثل على شرفها فترتب مجموعة ألواح في حديقة القصر أو الغابة من أجل امتاعها، وكانت عروض الأقنعة تقدم في قاعة القلعة، فأحياناً تأخذ عناصر منظورية للتمثيل الايطالي طريقها إلى هذه العروض الانجليزية. ومنذ عهد هنري الثامن كان ذوق البلاط يتجه إلى الفن الفرنسي والايطالي، ومن بين الانفاقات الباهظة الخاصة لاليزابيث مشهد «سيد المعربدين» وهناك مداخل تشير إلى مشاهد منظور مبنية بناء وهناك غيوم خادعة وستائر خلفية واسعة مرسومة رسماً، وهناك كهوف ومعالم أخرى مما استحسن من تقليد عصر النهضة. وخلال عهد هنري الثامن استقر معماريون ورسامون ايطاليون في البلاط الانكليزي.

إن الدراما الرعوية بارتباطها الوثيق بالقناع في بداياتها عادت ثانية هنا إلى الارتباط بتسليات البلاط. في أيام شكسبير اختلط الدافع بالدوافع الأخرى، وكوميدياته الرومانتيكية صارت درامات حقيقية باضفاء طلاوة رعوية وعذوبة ريفية عليها. جون فلتشر وحده اتقن هذا الشكل في ذلك الوقت، فقد وضع كثيراً من الجمال الحقيقي في مسرحيته «الراعية المخلصة» أكثر مما في أعظم المسرحيات الرعوية الانجليزية الأخرى. وحتى عندما يقلد «الباسترفيدو» (الراعي المخلص - المترجم) الايطالي في بعض الظروف الخاصة فإنه يبدي أصالة وقبل كل شيء اللباقة الشعرية. على أي حال فإن العمل ينطق بقصيدة أكثر مما يقدم دراما، وبالفعل فخصال العمل هي خصال أدبية كبيرة. وكتب بن جونسون «الراعية الحزينة» وهي مسرحية لم ينهها، كان فيها أكثر نجاحاً في تأهيل الرعوية للمشهد الانكليزي (غابة شيروود) وللشخصيات الانكليزية. ولكن مع جونسون كما مع الدراميين الأنكليز

الآخرين فإن الدافع اندفع إلى حقل الكتابة التنكرية : إذا سلمنا بالفعل أن الشوق إلى الجمال غير الواقعي والبساطة الاصطناعية هو قاعدة كل هذه الأنواع من «الدراما» اللطيفة والمزخرفة .

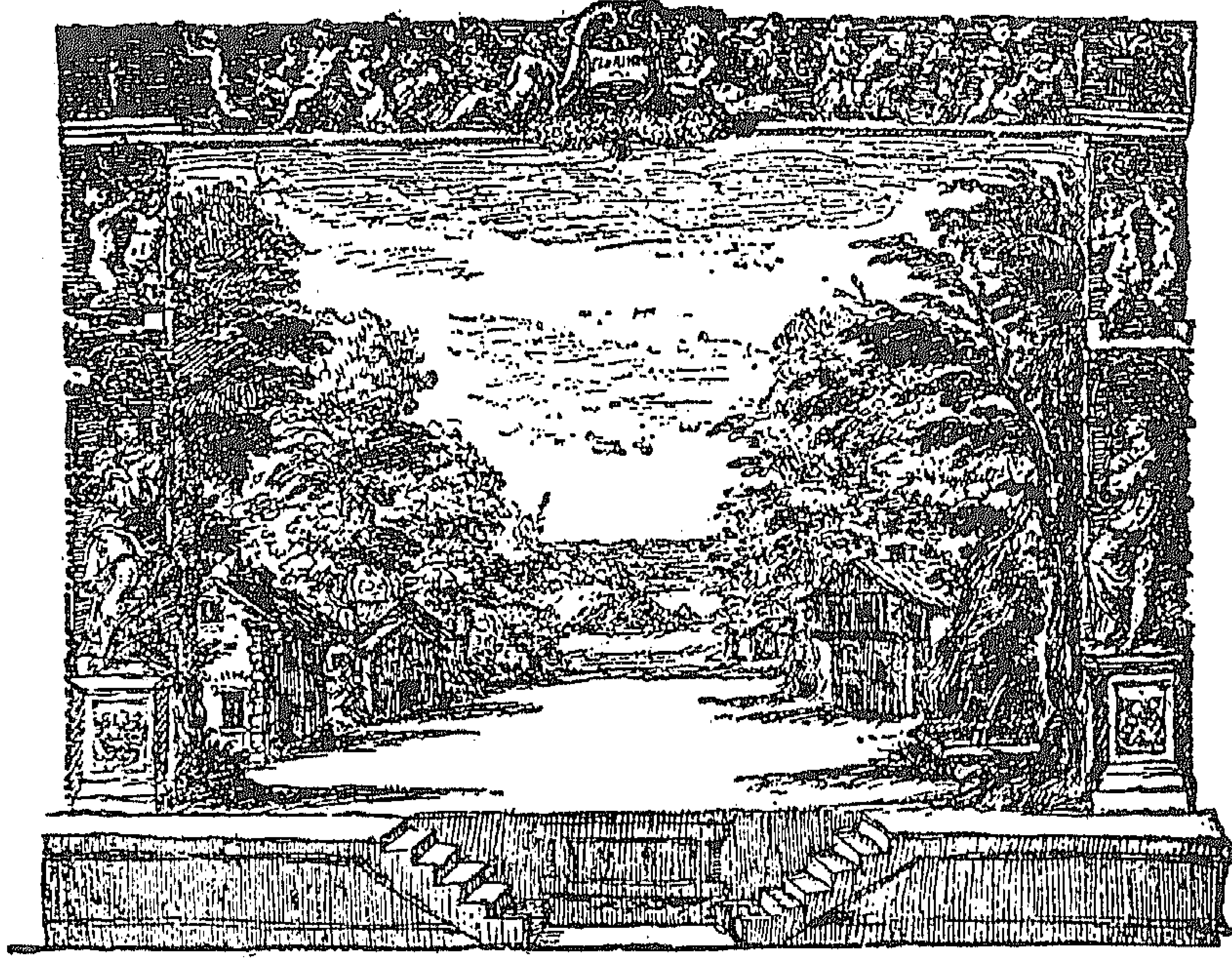
لقد كتب جونسون أكثر من ثلاثين نصاً تنكرياً (أي مسرحية قناع ـ المترجم) وأضفى عليها سحراً غنائياً قلما ضاهاه سحر آخر، ولكنه شعر في النهاية ـ كما على أي مؤلف تنكري أن يفعل ـ ان عمله قد غطت عليه تغطية سيئة العناصر الاستعراضية للمشهدية واللباس والرقص . بعده كتب جون ملتون «كاموس» فتميزت بالشعر المجازي المزهر الذي ربطه ربطاً مدهشاً بالعاطفة الأخلاقية الرفيعة . والحقيقة ان شكلاً من الدراما اعتدنا ان نراه بسيطاً وتافهاً يرتقي هنا إلى إقليم الشعر الجليل والخيال الخالد . إنه خصلة من الخصال الرفيعة لـ «الصفاء» . فإن كان هذا الشكل يعاني من شيء بسيط في جدارته المسرحية ، فيبدو أن ليس هناك من قطعة صممت من أجل التمثيل ، ويمكن أن نتذكر هنا أن النصوص التنكرية هي بالمقابل نصوص بلا شكل وننسى الخطأ في التمتع بقراءتها . وكمثال على كيفية تصميم الأقنعة للمناسبات فإن «كاموس» كتبت لتنفذ في قلعة لودلو ، وقد اخرجت في عام ١٦٣٤ كجزء من سلسلة طويلة من المهرجانات على شرف تعيين ايرل برد جواتر كلورد على رئاسة ويلز . وكان الممثلون من الهواة وكان منهم حتى أطفال ايرل الثلاثة ، بينما راقب التمثيل واشرف عليه المؤلف الذي كتب موسيقى القناع .

في هذا الوقت جن جنون البلاطات تماماً بالأقنعة ولم تكن «مناسبة» من المناسبات تفلت من مسرحية قناع . والعروض الأكثر أناقة كانت تنفق وتبذخ وتبذر أكثر مما يصدقه المرء . وفيما يتعلق بـ «زركشة» العروض كما تحدث عن ذلك جونسون الساخط ، فإننا نصل إلى تلك الخاصة المنفردة في تاريخ المسرح الانكليزي وهي شخصية انيغو جونز . فمنذ زمن طويل ، في الأوائل المبكرة لسنوات القرن

السابع عشر، بدأ هذا المهندس البارز يجرب «الاسلوب الايطالي» والمشهدية المسرحية. سافر إلى ايطاليا وتعلم فن خشبة المسرح ذات الستائر، واستوعب المعلومات عن كل «المؤثرات» التي كانت وقتها تسر الجماهير الايطالية. لقد كتب أوصافاً تفصيلية لخشبة «البالادين» في فيسنزا ووضع رسومات لمشاهد منظورية مشابهة وللمسارح المشهدية الرومانية. لقد أدخل الاطار البروازي إلى انكلترا، وكان فاتحة المشهدية «المرسومة» واللباس الرمزي المزخرف. لقد أسس أكثر من غيره مسرح الاطار البروازي والخشبة المصورة كبديل لمصطبة التمثيل الاليزابيثية. بعض مزايا تلك الخشبة المصطبة (وأهم ميزة المداخل المؤثرة) عادت إلى الظهور في مسارح القرن الثامن عشر، أما البقية فقد خضعت للمطلب الشعبي في «المشهدية» الايطالية.

وحتى في أيام شكسبير كان في لندن مسرح مسقوف «البلاكفرير» الذي إليه كانت تلجأ أحياناً فرقته المحترفة، ولكن هناك بعض الأدلة تخبرنا كيف انفصل هذا وابتعد كثيراً عن نمط مسرح «كلوب» وكيف مال واقترب من أناقة مسرح القناع. المسرحيات «النظامية» كانت عادة تقدم في البلاط، أحياناً من قبل فرق صبيان هواة. ومنذ ذلك الوقت نشأت عادة تدريب طلاب المدارس في فرق التمثيل، ولمدة مئي سنة جمع صبيان الجوقة بين الموسيقى والدراما في بعض المناسبات ـ هناك علامة غامضة تقريباً مع نشاطات المطران الصبي.

على أي حال مرّ زمن كانت فيه فرق التمثيل التي انتجتها المدارس والجوقات هي المفضلة. فكانت المسرحيات تكتب لهم خصوصاً، مع اهتمام خاص بالأغاني المقحمة، وصبية المصلى الملكي وصبية بول، وقد اشير إليهم في سجلات الأحداث المسرحية لتلك الفترة ولم يكن احتجاج المتطهرين عليهم بقليل. في عام ١٥٩٧ أوكلت الى استاذ صبيْة المصلى مهمة «اختيار» صبيْة لملء شواغر فرقته وأن يقدم لهم وسائل الراحة، فحولهم الى فرقة محترفة ظهرت على خشبة مسرح «بلا كفرير» وحظيت باستحسان اليزابيث.



مشهد مسرحية قناع لانيغو جونز وضعه لعرض في عام ١٦٣٥ في فلوريميني
حسب الاسلوب الايطالي (من كتاب كينث مكغرون «المسرح غداً»)

ولكن عموماً قد نفكر بفرق الصبية على أنها تمثيل أدوار «خاصة» وعلى الأخص للدوائر البلاطية. لقد كان حظهم في التسلية العامة أقل من العروض «الاجتماعية» التي يرتبها أفراد خاصون (و«البلاكفريريون» كانوا ولا شك يسمون المسرح «الخاص» أيضاً، ولكن الأرجح أن هذا كان من أجل التملص من القانون الصادر ضد المسارح في المدينة أكثر مما كان قيداً ضد المسارح الشعبية العامة، والأرجح أنه كان مسرحاً «مختاراً» أكثر مما كان دار تمثيل في الهواء الطلق، إلا أنه لا يشبه كل الشبه عروض قاعة البلاط). إن ظاهرة الصبية في حقيقتها تعود إلى النصف الثاني الاليزابيثي والمسرح اليعقوبي الذي وجدناه أكثر من المسرح الشعبي الذي ازداد تهافتاً، يهتم بـ: التنكر وتنفيذ العروض بمشهدية غرائبية والمسرح التزييني.

بعد قمع المسرحيات الشعبية على يد البرلمان في عام ١٦٤٢ تبعثر الممثلون المحترفون (وقد صاحب ذلك بعض الفجائع التاريخية) وأطبق صمت طويل على كتاب المسرحية. وحتى عودة الملكية في عام ١٦٦٠ لم يكن عملياً هناك نشاط على مسارح لندن ـ ان كانت فعلاً لم تلغ بكاملها. فالسيروليم دافنانت وحده كان فيه من الطيش ما جعله يفتتح عروضاً درامية في غضون ذلك، وقد نجح فقط لأنه ادعى أنه انما يقدم أعمالاً موسيقية وليس أعمالاً تمثيلية صرفة ـ أي أوبرا. كان دافنانت شاعراً وكاتب مسرحية ومدير مسرح وكان بالإضافة إلى ذلك ملكياً، ولم يكن لديه أي سبب يدعوه لتوقع تفضيل خاص له على يد المتطهرين الحاكمين. عروضه كانت أولى العروض التي كسرت الصمت الطويل. في عام ١٦٥٦ وفي «دار وتلاند» قدم بحذر على خشبة المسرح «تسلية عن فريق الخطابة والموسيقى اقتداء بأسلوب الاقدمين». وبعد ذلك على الفور عرض على الخشبة مسرحيته «حصار رودس» ـ والحقيقة أنها تمثيلية أكثر منها أوبرا.

لقد كان تقليد القناع هو ما أدى إلى هذا الحادث أكثر من أن يكون تقليد المسرح الشعبي الاليزابيثي. وثمة فصل واضح لكل نشاط مسرحي ناجح عما كان معروفاً في دار التمثيل الشكسبيرية: ليس فقط نمطاً مختلفاً لخشبة المسرح والمشهدية، بل إنه نوع جديد من الدراما الأدبية، المتأثرة بالدراميين الفرنسين. ولا شك أن الأوبرا قد دخلت دخولاً مناسباً إلى انكلترا بعد هذا مباشرة، لكن الفصل التالي في هذه القصة، بعد ايطاليا، يعود في الأرجح إلى فرنسا، كما سوف نرى قريباً. وفوق ذلك فإن تجارب دافنانت الجريئة ذات أهمية عظمى هنا باعتبارها أدت إلى الشكل التالي للتراجيديا غير الموسيقية. وللحقيقة فإن المرء يمكن أن يلاحظ كيف كتب درايدن، الكاتب التراجيدي العظيم أو شبه العظيم الوحيد في انكلترا ما بعد العصر الاليزابيثي، عن دافنانت باعتباره رائد الدراما البطولية.

«بالنسبة إلى المسرحيات البطولية . . . فإن الضوء الأول الذي نملكه عنها في المسرح الانكليزي، هو من المرحوم السير وليم دافنانت. كان محظوراً عليه في أزمنة التمرد أن يمثل التراجيديات والكوميديات، لأنها تشتمل بعض الفضائح

لأولئك الناس الجيدين الذين يمكن أن يحتملوا بسهولة فقدان حكمهم الشرعي أكثر مما يحتملون نكتة خليعة، فاضطر أن يلتفت بتفكيره إلى سبيل آخر، وإن يقدم أمثلة عن الفضيلة الأخلاقية، فكتب بالشعر، ونفذ ذلك بالأداء الموسيقي. أن أصل هذه الموسيقى والمشاهد التي زينت عمله أخذه من الاوبرات الايطالية لكنه دعم شخوصه، كما اتخيل، ورفعها عن المثال الذي قدمه كورنيل وبقية الشعراء الفرنسيين الآخرين...».

ولا أحد يعرف أكثر من درايدن عن هذه الدراما البطولية، إذ لا يوجد اسم آخر ما عدا اسم توماس اوتوى الذي كتب «اليتيم» و«البندقية المصونة» وكابد الجوع حتى مات، يجب أن يذكر في تاريخ هذا الشكل المسرحي في فترة عودة الملكية.

إذا اقتربنا من الجنس البطولي بامعان لمتابعة استمرارية التقليد الانكليزي، فقد نجد سبباً في جدية العصر، لكي نقول إن العنف الأرعن ضد كتاب التراجيديا في أواخر العصر الاليزابيثي كان هنا جاداً: ذلك أنه كان ثمة مبالغة شديدة. ولكن لا حاجة إلى الامعان حتى نرى الخلل والزخرفة الاوبراليين في مسرحيات درايدن الخطابية، وتأثير الدراما الكلاسية الفرنسية فهو واضح في شكلانيته الكبرى في كل من البناء والشعر. كما أن هناك أيضاً وفرة في كتابات درايدن تثبت اخلاصه للصفائيين عبر القنال الانجليزية. لقد فقدت التراجيديا الحرية الاليزابيثية وقد وصل الاتجاه لمزج الكوميديا في التراجيديا إلى نهاية مبتورة، وتلاشى الشعر الحر لصالح المثنويات المقفاة. فإن كان التمثيل اصطناعياً من قبل، فإن الممثل الآن بات مادة للصخب، وصارت الشخصيات المسرحية تستخدم من أجل بناء أرفع. إن الأشخاص في التراجيديا البطولية كانوا بمعظمهم من الأمراء والغزاة والسيدات العظيمات. والقصص كانت تدور عن الحب والحرب. إن خصائص الدراما لم تعد تكمن في الانفعال والعاطفة والمغامرة، بل في نظافة النظم، والهدف التعليمي والقصة البطولية. انها ليست خالية من العظمة: باختصار هذه العظمة موجودة في الاهمال القوي للطبيعة وفي الخطابة الفخمة. لقد حققت ضخامة دفقها إلى أن

تكون شعبية في زمنها، وكان بإمكانها أن تتابع اثاره النظارة حتى يومنا هذا، ولكنها لم تكن أخطاء الخطاب المقفى كوسيلة للدراما، وللمفهوم الأوبرالي هي التي افسدت أي مسرحية، فما أفسدها لم يكن سوى العصور المصطنعة. في خاتمته المسرحية زعم درايدن انه كتب حتى «يفرح عصراً أكثر جرأة من العصر الأخير» اعتذاراً عن الشعراء السابقين لكونهم غير جيدين، فرأى مسرحيته انعكاساً لذوق أعلى:

إذا كان الحب والشرف اليوم هما في أعلى قمة
فما رفعهما هو العصر وليس الشاعر.
وقد وصلت الفطنة الآن إلى أعلى درجة.
ولغتنا الوطنية صارت صافية وحرة.
سيداتنا ورجالنا الآن يتحدثون بفطنة
في الحديث أكبر مما يكتبه أولئك الشعراء.

إذا كانت اللغة والذوق الآن أكثر «صفاء» من قبل، فإن الأخلاق لم تكن كذلك. والنظارة المعقدون الذين رحبوا بالتراجيديا البطولية طالبوا بنوع من الكوميديا أيضاً لا يشبه الحياة مع فطنة جافة تأخذ مكان البلاغة الجافة، وبتلك الفطنة صارت ثرثرة المدينة وشائعات الغرف ذات نكهة. وقبل الانتقال إلى «كوميديا عودة الملكية» المتألقة، يمكن أن يتذكر المرء، ليس من دون مسرة ممتزجة بخبث، ان بعض كتاب المسرحية المعاصرين نظروا من خلال ادعاءات التراجيديا الدرايدينية فلفقوا بطولة ساخرة بعنوان «التجربة» (أو البروفة أي التجربة الاعدادية ـ المترجم) راحت تسخر من «المؤثرات النبيلة» واتخذت المدينة موضوعاً لها. وظلت طويلاً تعزى إلى الدوق بوكنغهام، ولكن الأرجح أنها نتجت من تعاون عدة أيدٍ. وهي لن تضع حداً للتراجيديا البطولية في انجلترا. ويمكن أن يضيف المرء أن درايدن اتجه أخيراً إلى الدراما ذات الشعر الحر وقلد شكسبير

صراحة. كما عدل أيضاً بعض المسرحيات الأدبية. وإذا عرفنا كم كان خلفاء شكسبير سيئين، فإن درايدن وان كان مقصراً أصلاً في أصالته، يبدو أحياناً جيداً جداً. وفي «الكل من أجل الحب» أو «بئر العالم المفقود» يعيد تأليف قصة «انطونيو وكليوباترا» فيكتب بطريقة اليزابيثية تقريباً مسرحية ما يزال بعض النقاد يعتبرونها عظيمة جداً.

في مقاربة الكوميديا في عهد الملكية: من الأفضل اختبار الحساسية الأخلاقية للمرء، لوعي المرء، لذوق المرء، عن كثب. هذه المسرحيات المشرقة تخلق صدمة، على العكس من كل المفهومات المتأخرة لما هو «ذوق جيد» - فهي لا يدافع عنها لأنها غير اخلاقية في نظرتها، في تعبيرها الخليع. فإن لم يكن مرتاد المسرح قادراً أن يحقق نظرة ملحقة فخير له أن يبقى بعيداً. وبعد ذلك أي اشراق وأي فطنة وأي أسلوب مفيد يمكن الحديث عنها.

بعد نصف قرن كتب برنارد ماتيوس أن «كونغريف وويكرلي وفاركار وفانبرو استعانوا بإطار موليير ليعلقوه فقط مع فرقة قذرة» ومن دون أن يشير أكثر من ذلك حذف كتاب المسرحية في عصر عودة الملكية من تاريخه عن الدراما. ان العالم قد «اتسع» اتساعاً كبيراً منذ ذلك الوقت، فمسرحيات كونغريف تمثل في هذه الأيام، وقد ظهر منها عدة طبعات، والدراميون في عصر عودة الملكية اعتبروا أساتذة في كتابة المسرحية. في هذا العصر المتحرر ثقافياً إلى درجة بعيدة والمتسامح جداً - والساخر جداً أيضاً - نرى كونغريف وويكلرلي يبرزان بسبب صفاتهما هما. والمسألة ربما أنهما كتبا لجمهور قليل «التنوير» في زمنهما، وفي هذا الزمن هناك جمهور مشابه لجمهورهما برز إلى الوجود. وهؤلاء الذين ينتمون إلى هذا الجمهور سوف يشرحون أنه مؤلف فقط من متفرجين «متمدنين» فعلاً: من الرجال ذوي العقول المنفتحة، رجال العالم، الرجال المتحررين ثقافياً. والآخرون سوف يقولون إنه جمهور معقد كل التعقيد، يسر فقط بالتأثير العاطفي وبوضع الكثير من البهارات

المقبلة . وبالفعل فهنا دراما نموذجية للقلة : اللطافة والفطنة مع أسلوب رفيع وكياسة كاملة ، ولكن بمجموعها هي غير طبيعية إذ تفقد متعتها في اللحظة التي يتذوقها المرء بمحك الشعور الانساني .

إن الجمهور الذي من أجله كتبت كوميديا عصر عودة الملكية هو «المجتمع» الأنيق ، مجتمع البلاط المحدود . لم يكن هناك نشاط خارج لندن ـ فكان المتطهرون ضد كل شيء باستثناء الملك وحلقته الخاصة ـ وكان في لندن داران للتمثيل فقط . هناك كان يجتمع الغندوريون والمتأنقون مع أمثالهم من سيدات البلاط المتنورات والغنيات والمحظيّات المتأنقات على الزي الدارج . وقلما كان هناك مرتادو مسرح خارج هذه الحلقة المؤلفة من المتأنقين أذكياء المدينة والعاملين في البلاط . ولمجتمع فاسق ، يحكمه ملك فاسق شكّل كتاب المسرحية تسلياتهم ، ولا شيء عندئذٍ يكون أسوأ ذوقاً من عرض الشعور البشري والإيحاء تمشياً مع الاعتبارات الأخلاقية والحماسة للشرف . كل شيء يجب أن يكون له بريق سطحي قاس ، فبراعة الفطنة وحدها يمكن أن تمنح المسرة دائماً ، فالاشراق والأسلوب والأناقة هي الخصائص الوحيدة الجديرة بالانجاز .

كان هناك شخوص عابرون تقريباً أخذوا من الكوميديا الجونسونية ، وليسوا جميعاً ينتمون إلى تصنع عصر تشارلز الثاني . لقد كتب درايدن مسرحيات بين بين ، وجورج اثريج أصغى لجونسون وفلتشر ، وما تزال كوميدياته «الانتقام الكوميدي أو الحب في الحمّام» و«ارادت لو استطاعت» و«الرجل ذو الأسلوب أو السير جون فوبلنغ» تكفي أن تشير بعناوينها إلى اتجاه الكاتب المسرحي . لقد كان وليم ويكرلي من أسس الحوار الأنيق والاسلوب المشرق للفترة القادمة : في «الزوجة الوفية» و«التاجر البسيط» نجد مسرحيتين فطنتين لكنهما مرحتان جداً . بعده جاءت فئة من الدراميين تتألف من وليم كونغريف والسير جون فانبرو وجورج فاركار .

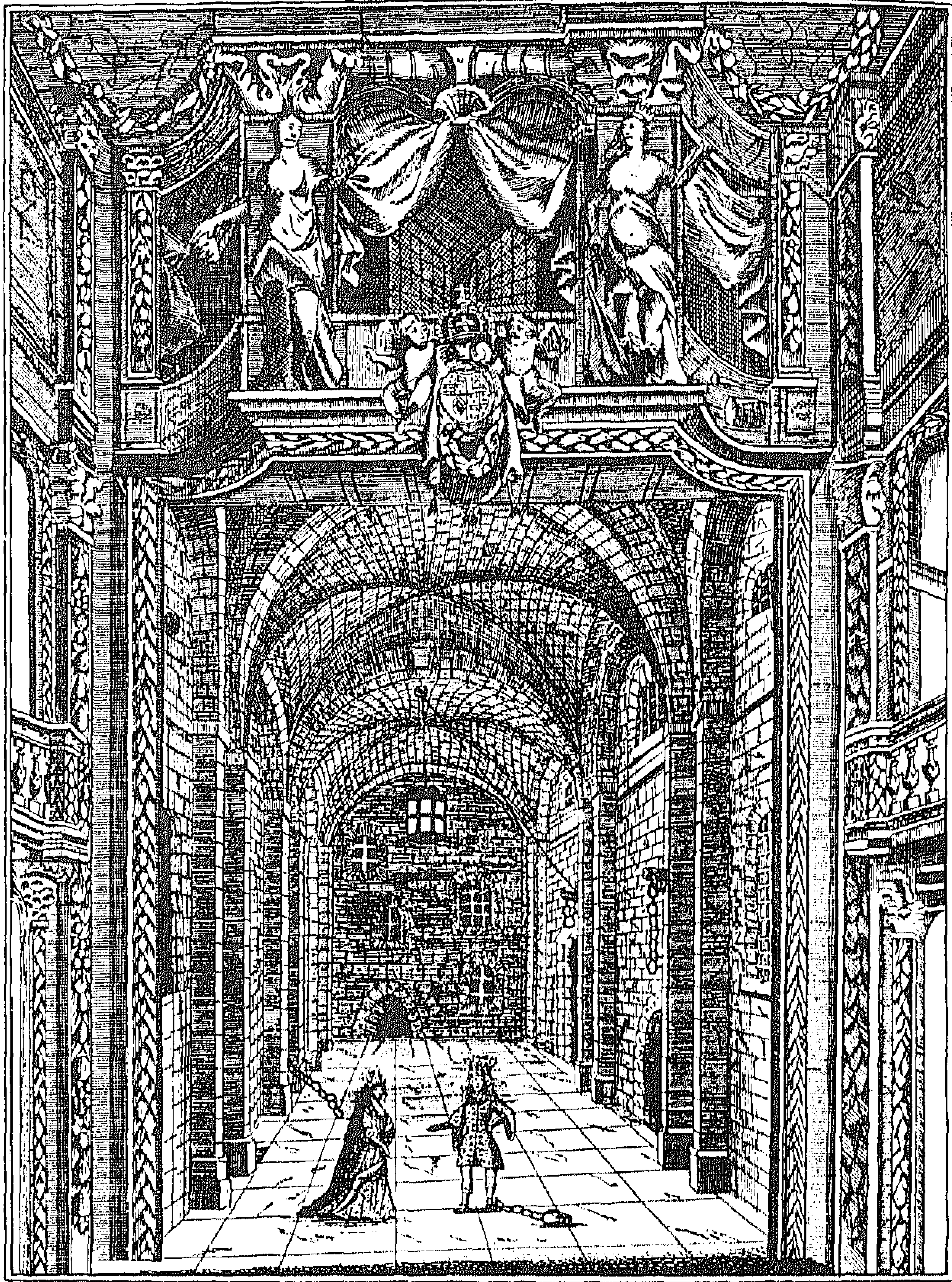
من بين هؤلاء اثبت كونغريف أنه استاذ أعظم أسلوب قوي والجاهز لتقديم الفطنة المتدفقة . وفي «طريق العالم» و«الحب للحب» كتب أعظم كوميديتين اصطناعيتين في الانكليزية . في وضعه المتعمد وهو عدم الاهتمام بمسرحياته فإنه

أيضاً يمثل روح عصره. فإن أشار إلى الأخلاق في مسرحياته فالسبب الوحيد هو أن فسادها يمكن استغلاله والتعلم منه. وإذا انعكست الحياة في مسرحياته فإنها حياة العقول التافهة ومجتمع البلاط الفاسق. لا يوجد كائن بشري يتخلل الحبكات الاصطناعية. ومع ذلك هناك بديهة لفظية وحوار فطن لا يجارى. و«الحب للحب» تقرب كثيراً من الكوميديا الصافية، فبعض شخصياتها هي «الشائعة» و«الثرثرة» و«التبصير» و«المكيدة» والسيدة فريل (السهلة الانقياد ـ المترجم) والآنسة برو (الدلوعة ـ المترجم). ولكن إذا أنفق القارىء ـ لا يحق لممثلينا أن يضعوا هذه القطع الهشة على خشبة المسرح ـ ساعتين لقراءة «طريق العالم» فإنه يمسك الجنس الأدبي في أرقى مظاهره وبجدية خلف الفطنة وبتشخيص حيوي كما لم يحدث أبداً ضمن نطاق التكلف المحض. والحقيقة أن كونغريف هنا أضفى على كوميديا عصر عودة الملكية ضخامة ممارسين آخرين، وسن مسرحية السيف بالفطنة حتى كاد وهجها أن يعمينا عن كل الاعتبارات الأخرى. بيتان لشخصية وتوود يلمسان جوهر القضية: «الفطنة لن تكون حكيمة أكثر من امرأة مخلصة: أحدهم يناقش تلف المواهب والآخر يناقش الجمال». والخلاصة التي يمكن أن يصل إليها المرء عن الفطنة هي: الأخذ بالحقيقة والأسلوب والرصانة وبراعة الحكمة والتصنيع والقلب والسخرية والمهارة.

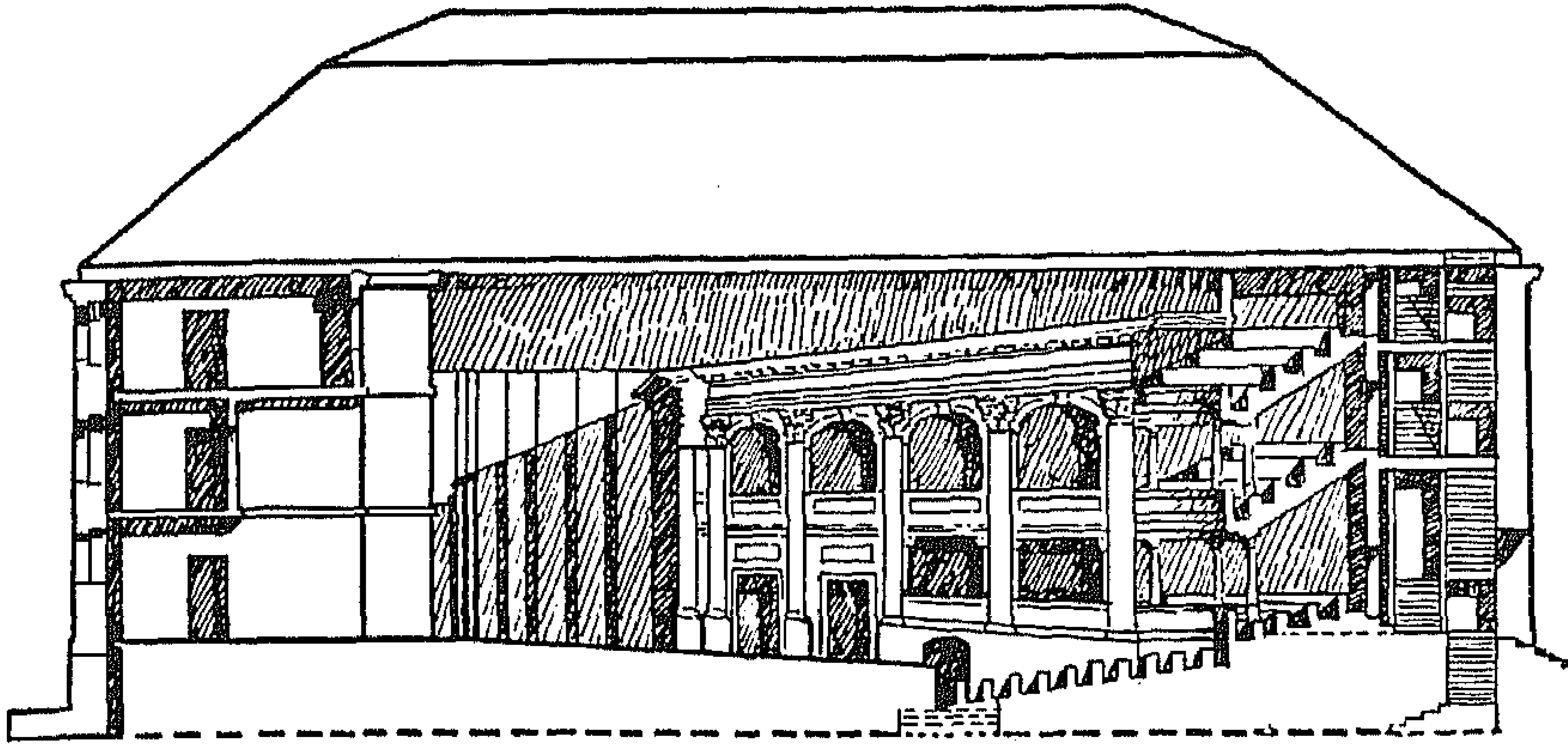
إن الفرقة التي مثلت كوميديات كونغريف، ووفقاً لكولي سيبر تشتمل على «ثلاثة عشر ممثلاً متساوين جميعاً في التفوق» ومع أننا نحن أبناء العصر الحديث نشك أن ممثلاً امتدح كثيراً في أيامه لن يعجبنا الآن، فيمكن أن نتصور فرقة بيترتون بتشكيلها الكامل تعرض التعطش الحاد للفطنة عند كونغريف وتبرزها باتقان. ربما سيدات خشبة المسرح ـ وهذه أول مرة نقابلهن في قصة مسرح انجلترا ـ كن حتى أكثر ملاءمة من الرجال في إراحة النظارة وأقل احتراماً للمواهب: إنهن يعشن كالبطلات والعشيقات اللواتي تصورهن الكوميديات. أشهر من مثلت منهن هي السيدة براسيغيردل مع أن اسم نيل غوين معروف أنه الأضخم في التاريخ، جزئياً لنشاطها الفاتن وجزئياً لأن الملك جعلها تحت حمايته، وهكذا اختلط دم المسرح بالدم الملكي.



نيل غرين، لوحة على الأرجح للسير بيتر ليلي. بروزها كممثلة وعشيقة كان مادة لعدة مسرحيات، أشهرها «نيل الجميلة من دروري القديمة» لبول كستر. من بائعة برتقال في المسرح إلى فتاة ممثلة، ثم سيدة تدير أهم دار تمثيل في لندن، وقد توجت حياتها الشهوانية بأن أصبحت عشيقة الملك تشارلز الثاني.
(رسم في غاليري اللوحات الوطنية بلندن، بإذن من ارشيف بتمان).



داخل «مسرح الدوق» في حقول فندق لنكولن، كما يظهر في مطبوعة عام ١٨٠٩ المبنية على نحت ١٦٧٣ - وعلق تحتها حاشية «خشبة المسرح الأعلى والقطعة الأمامية الأنيقة جداً» - مما يدل على تقدير انكلترا للبراويز الايطالية التي كانت قد أدخلت للتو في المسارح «النظامية».
وهذا مشهد من مسرحية الكاناستيل «امبراطورة مراكش».



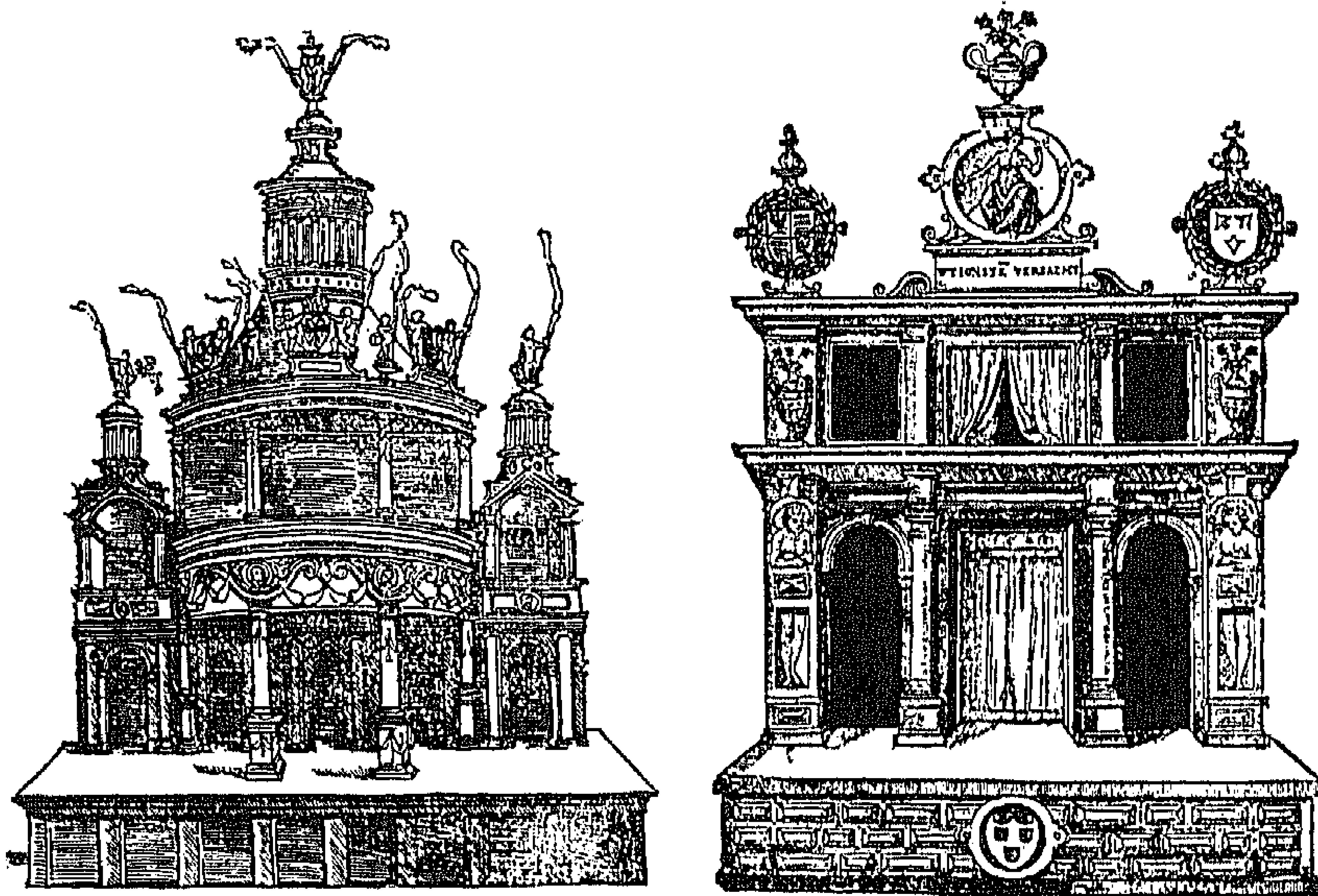
مسرح صممه كريستوفر رين، وهو على الأرجح مسرح دروري لين ١٦٧٤ . لاحظ خشبة المسرح المشعبة (تشبه آلة التعشيب ذات الأسنان - المترجم) والأجنحة ومداخل الخشبة والأكشاك الكثيرة والحلبة الصغيرة ذات المقاعد.
(إعادة رسم عن المشهد الأصلي الموجود الآن في مكتبة «كلية جميع الملائكة» بأكسفورد)

«خدم الملك» فرقة من فرقتين في لندن بعد اعتلاء تشارلز الثاني تألفت من أعضاء امتيازيين للحاشية الملكية مع لقب «جنتلمانات الفرقة» بينما الفرقة الأخرى عرفت بـ «فرقة دوق يورك» - مؤشر قوي على الفارق الصارخ لأولئك «المحتالين والمتشردين» في الأزمنة الأخرى. فالمسرح في هذه الأيام كان يأخذ بالإطار البروازي الإيطالي والمشاهد المقنعة عرفت طريقها إلى دور التمثيل النظامية فقامت بتحسينها. وكان لباس خشبة المسرح خليطاً غريباً من التقاليد. بعض الشخصيات لا بد أن ترتدي ثياباً رومانتيكية و«تاريخية» مترفة جداً، بينما الممثلون الآخرون للمسرحية ذاتها قد يظهرون بأي أثواب من موضة العصر أو من موضة اللباس الفرنسي. هذا الخليط من التقاليد والاساليب كان يثير الفضول في العصور الاليزابيثية، وقد استمر بعد ذلك لمدة قرن تقريباً.

في عام ١٦٨٢ انضمت الفرقتان واطلق على الفرقة الجديدة اسم «فرقة الملك» وأول مقر لها كان مسرح دروري لين. وفي الصورة المنحوتة لمسرح الدوق (أو مسرح دورست غاردن) لن يخطىء القارىء في التفكير أن هذا المشهد «الكشكي» هو مشهد حديث. والأقمشة الخلفية والطوابق (وقد تأخرت كثيراً) صممت لتعطي هذا التأثير عندما ينظر إليها من زاوية معينة من الدار وهي «كشك

الملك» ولكنها لم تحقق مثالها الأعلى في أي زاوية أخرى. إن خشبة المسرح السابقة والأكشاك القديمة قد انتهت هنا أيضاً.

إن رسم كريستوفر رين المفترض أن يكون صمم من أجل مسرح درووري لين يشير إشارات كافية كيف سارت لندن في ذلك الزمن مع الممارسة القارية للتصميم المسرحي. هنا صارت خشبة المسرح متشعبة (تشبه آلة تعزيق الأعشاب ـ المترجم) صممت من أجل المشهدية المنظورية وأكشاك حدوة الحصان وقن الدجاج وأعمدة وقوالب نهضوية، مع مئزر فقط أمام الستارة والأبواب تحت أكشاك الخشبة كما ورثت من مصطبة التمثيل الاليزابيثية. والحقيقة أن خشبة المسرح البريطاني أصبحت عالمية بفضل عدة طرق وليس بفضل طريقة واحدة. وقد كانت التراجيديات البطولية مدينة لكل من الأوبرا الايطالية ومدرسة كورنيل الفرنسية بما لا يقل عن تأثر كوميديا عصر عودة الملكية بموليير. وقد كان المثال الفرنسي هو الذي أدى إلى إبعاد الصبية عن خشبة المسرح وظهور الممثلات.



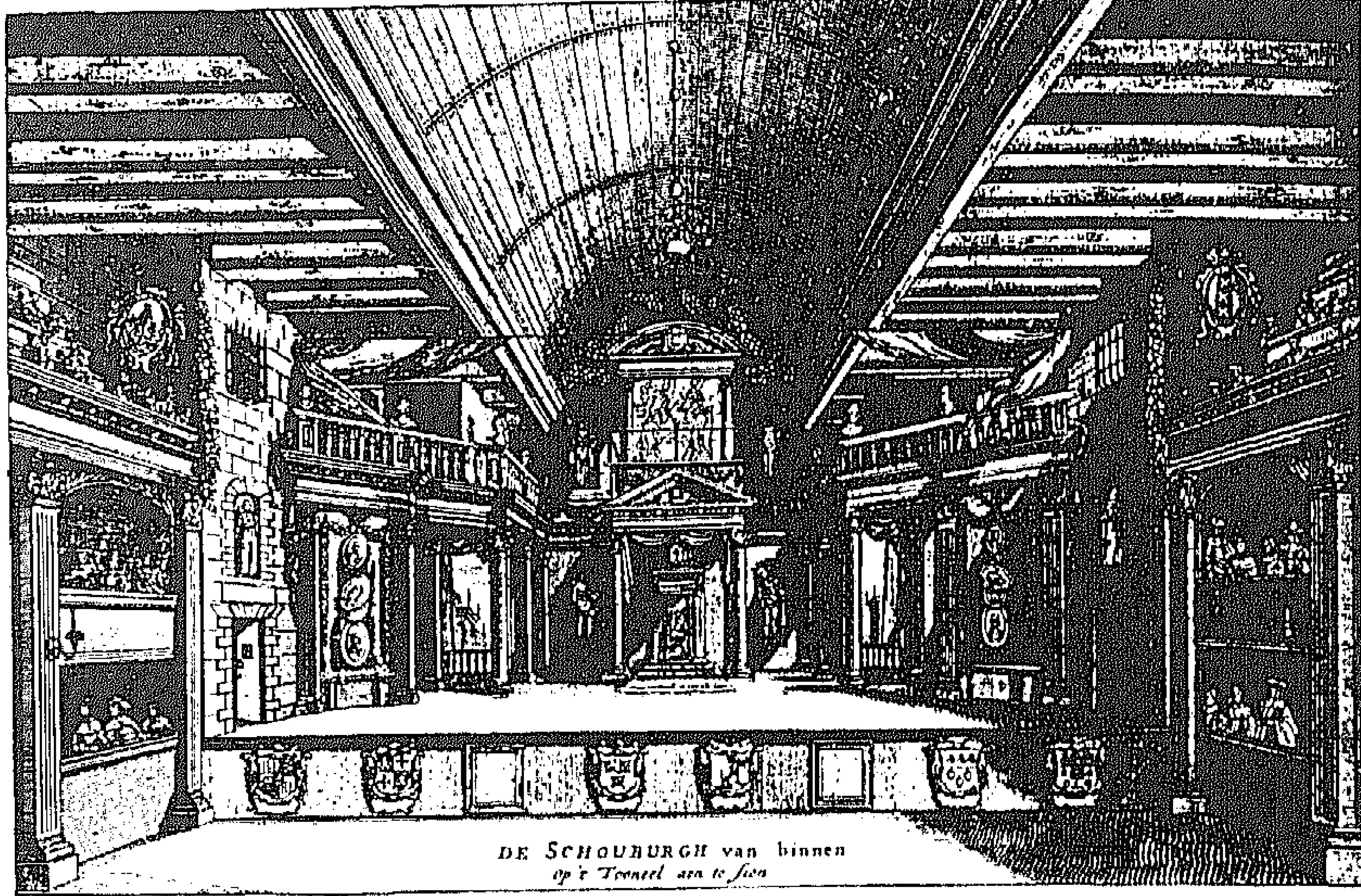
خشبتا مسرح رسميتان لمجتمعات ريد ريكر في غنت وانتيرب في أواسط القرن السادس عشر.
(من كتاب «الدراما الانجليزية في عصر شكسبير» لوليم كريزناخ).

أوه، كدت أنسى، فهناك سيدة كاتبة مسرحية أيضاً ـ مؤلفة حيوية أحياناً تعلق بالذاكرة. كانت السيدة افرا واحدة من بين الدراميين الكثيرين نصف العظماء الذين جعلوا نظارة عهد الملكية تضحك، وهذه المرأة الأولى بين كتاب الدراما الانجليز لم تنتج شيئاً للرجال في معالجتها الجنسية للموضوعات الفاضحة. وتبدو ادعاءاتها في ضوء عصرنا ليست أكثر من غباوة. (ولقد أولوها شرف الدفن مع الخالدين في كنيسة وستمنستر في انكلترا).

ولكن هذا النوع من الدعارة الآثمة أحدثت لذوق الملك والنبلاء ردة فعل أكملت الحلقة وعادت بها إلى النقطة التي بدأ بها الفصل. ففي عام ١٦٩٨ أصدر جيري كوليير «منظراً صغيراً لتبذّل خشبة المسرح الانكليزي ودنسها». هذه المرة لم يكن كلام متحمس متعصب، ولا متطرف أعماه الغضب. إنه إنسان متنور مرح نوعاً ما بل حتى متزن، يعرض ببساطة ما يعرفه من حقيقة فساد أخلاق المسرح في عصره. وكانت النتيجة فورية وانتشرت بعيداً. إن البذاءة الجادة انتهت كلياً تقريباً، أو على الأقل لم تقدم المسارح دراميين جداً يتقنون الصنعة بعد كونغريف وفاركار وفانبرو. وقد انحطت القيمة الأدبية للدراما أيضاً، فالمرء بالكاد يعد كولي سيبر هاماً ككاتب مسرحي مع أنه كان شخصية بارزة كممثل وكاتب ومدير بالأضافة إلى أنه «شاعر كادح ورجل شريف» كما وصفه أحدهم. وكتب رتشارد ستيل بعض المسرحيات تندرج في الموضوع العاطفي، وهو ما كان أجنبياً بالنسبة إلى كل كتاب عصر عودة الملكية الحقيقيين، وكتب جوزيف اديسون تراجيديا صحيحة بعنوان «كاتو» شقت لنفسها نمطاً. لكن هذه القطع تهمنا اليوم بصورة رئيسية كمؤشر على ردة الفعل الشديدة على حرية عصر عودة الملكية. فكوليير كان بارزاً جداً من قبل في الربع الأول من القرن الثامن عشر. ودرايدن يعلن صراحة اعتذاره لأنه لوّث يديه بالكوميديات البذيئة.

* * *

سننتقل إلى فرنسا آخر خشبات مسرح عصر النهضة بعد لحظة فقط: علينا أولاً أن نتوقف لنلاحظ أنه في قصة مختصرة كهذه، فإن مسارح البلدان الصغيرة ستعاني من الاهمال الكامل. فهناك الدانمرك، حيث ظهر فجأة في هذا العصر



الخشبة الغريبة لمسرح شوبرغ بأمستردام عام ١٦٣٨ حيث يمكن للمرء أن يرى بقايا عناصر من خشبات العصور الوسطى التزامنية والمصطبة الاليزابيثية مع البلكون، والخشبة المشهدية الايطالية. لاحظ الستارة ومقاعد الغاليري فوق الاكشاك. وكانت الصالة على نموذج قاعة القصر مع أرض منبسطة وصف مضاعف من الاكشاك على المحيط (من نحت معاصر لنيكولاس فان كامين).

تماماً، تحت توجيه هولبرغ الذي يعد أحد أعظم كاتبين في كل أوروبا بين جيله. وما تزال كوميدياته تمثل حتى هذا اليوم، ليس فقط في اسكندنافيا، بل أيضاً في ألمانيا وأحياناً حتى في بلدان أكثر بعداً. وهناك أيضاً هولندا التي امتلكت مسرحاً قوياً في أيام الدراما الدينية المسيحية، والتي تنشقت انسام حرية عصر النهضة اهتم اهتماماً خاصاً ببعض المسارح الايطالية الغريبة التي ظهرت في عام ١٥٠٠ والتي قد تكون أثرت في المسرح الانكليزي، وبدار التمثيل المختلطة التي أظهرت أكثر أنواع التأثيرات المسرحية من كلاسية وعصور وسطى ومحلية أكثر من أي تأثيرات سجلها التاريخ. وفي هذه الصفحة والصفحة السابقة وضعت رسمين توضيحيين يخبراننا القصة ويسمحان لنا بالاسراع إلى فرنسا والعرض الرئيسي.

* * *

الفصل الرابع عشر

الملوك والمحظيات والدراميون في فرنسا

صورّ لنفسك، ان رغبت، بلاط لويس الرابع عشر: موكب العظمة: الملك العظيم نفسه، لويس الكبير، الملك الشمس ـ الدولة هي أنا، القصور والحدائق الضخمة في فرساي وسان كلود واللوفر في باريس، حاشية من الجنتلمانات في حالة استعداد وسيدات جميلات، ومحظيات لطيفات انيقات، ومتغندرون، اناقة في الكشاكش ورباطات الأحذية، أعشاش حب، ثياب ساتان وحرير ـ مثل حفلة تنكرية دائمة، ولائم، ألعاب نارية، باليهات، احتفالات، حلقات من رجال الأدب والفنانين، يوحون بأنهم رجال بلاط أيضاً، تماماً كما أن رجال البلاط يجب أن يشتغلوا بالفنون حتى يجاروا الموضة. وادفع بؤرة الصورة إلى هذا المجتمع الجذل الأنيق، المفرط في التصنيع والزينة ـ المتخم كما يقول المؤثثون الفراشون ـ وسوف تمسك بمفتاح التغيرات التي دخلت على المسرح في القرن السابع عشر. لأن البلاطية ستكون سمة فن المسرح لمدة قرنين كاملين.

بعد ١٦٠٠ سرعان ما أصبحت باريس العاصمة مركزاً لكل الحياة الفرنسية: لذلك كان على فرنسا أن ترضع هذه المدينة العاصمة لتدعمها. والبلاط يحكم كل النشاطات في باريس. شكل دار التمثيل وطرائق المشهدية على خشبة المسرح تقررهما حاجات ذوق الأسرة الملكية والمقربين إليها. بل تمت السيطرة حتى على كاتب المسرحية. فالمظاهر السطحية من أناقة البلاط وطيشه وغير ذلك فرضت على

المسرح، وكان لها تأثير حتى أنها فرضت ذاتها حتى القرن التاسع عشر ـ وظلت فاتنة بحيث أننا حتى في أوائل القرن العشرين نجدهم يتخطرون على خشبة دار التمثيل ويعيقون محاولة خلق فن ملائم لعصر الآلة الجديد.

في بداية القرن السابع عشر خرجت فرنسا من مرحلة الفوضى، حيث لم يكن يتوافر إلا القليل من أوقات الفراغ للاهتمام الجدي بالفنون، ولا تركيز على الحياة الاجتماعية أو الثقافية، ولا حتى على العاصمة السياسية التي لا تجارى. الشروط المسرحية كانت تقريباً في بدايتها ولم تتشكل بعد كما في ألمانيا المجاورة، بينما العصر الذهبي للنهضة كان قد حل وانتشر في إيطاليا وأسبانيا وانكلترا. فرنسا تلكأت فلم تعرف سوى خشبة مسرح بدائية، أو أحياناً تزورها فرقة هامة من هذه البلدان المتقدمة. ومع ذلك فخلال ستين عاماً استطاعت فرنسا أن ترى أعظم انجازاتها المسرحية مجداً، أعظم مسرحياتها روعة، فأصبحت المركز الأبهى اشراقاً للفنون المسرحية في كل أوروبا، وحققت اعترافاً بالسيادة في القضايا الدرامية على العالم الغربي كله. إن مجد هذا الانجاز يدل على أنه مدهش حقاً ذلك إنه لم يعد هناك شيء سوى تقليد، فقط، واستمر ذلك حتى نهاية القرن الثامن عشر، ومن ثم عندما وقعت الديمقراطية بتحد واقعي، فإن الفنانين الديمقراطيين الصغار وقعوا في سحره بحيث قلدوا من دون وعي منهم الخصائص التي فرضها الملوك ـ ومحظيات الملوك في أغلب الأحيان ـ على المسرح واستمروا في ذلك. والحقيقة أن المفهوم البرجوازي عن الفن حتى إلى عصر قريب جداً من يومنا الحالي وساعتنا هذه، قد اعتنق شيئاً يختلف رومانتيكياً عن الحياة العادية، شيئاً ملكياً رومانتيكياً مزخرفاً مؤسساً على الرياش والطنافس. وبدلاً من أن يكون الفن تكثيفاً للحياة، رأت فيه الديمقراطية هروباً إلى الأيام الهادئة، واعتبرته امتيازاً للقلة، اعتبرته ترفاً يفيض بفساد الشرق المتلف. وقد عانى المسرح قبل أي شيء آخر من الكابوس الارستقراطي، ولذلك نرى أن من المهم أن نعرف منذ البداية هذه «الكياسة» (كلمة كياسة مأخوذة بالاجنبية من كلمة بلاط ـ المترجم) أي شيء هي.



استعراض أو عرض الممثلين أمام المسرح في «سوق سان لوران» بباريس ١٧٥٠ تقريباً. وهذا يعادل «المقدم» أو «التقديم» (بلغة المسرح الاميركي) وقد أدخلت هذه الاستعراضات فرق سائحة مثلت في المعارض في فرنسا، مستغلة النزوات الطبيعية والمشاهد المتبقية من الكوميديا ديلارتي البائدة - اللوحات الحيوية أو كما تشاهد هنا السيدات المهندمات ببساطة كإغراء للاكشاك. (حفر من «سوق سان لوران» لآرثر هلهارد ١٨٧٨)

نستطيع أن نتذكر ـ إذا رغبنا ـ أن البلاطات الايطالية المترفة هي التي أدخلت مسرح القاعة والمشهدية التصويرية، وتحت حمايتهم تطورت الدراما الكلاسية الجديدة، وتحت حمايتهم اخترعت الأوبرا. وقد التقطت فرنسا كل هذه الدوافع والمحفزات، والتركيز العظيم في البلاط الباريسي منح سلطة جديدة للكلاسية، فطُبِعَت بطابع كل ما هو مستحسن من دار التمثيل الايطالية ومن ديكور خشبة المسرح الايطالية المترفة بالزينة، وفرضت العناصر الأوبرالية على فن المسرح على مدى العصور كما هو واضح.

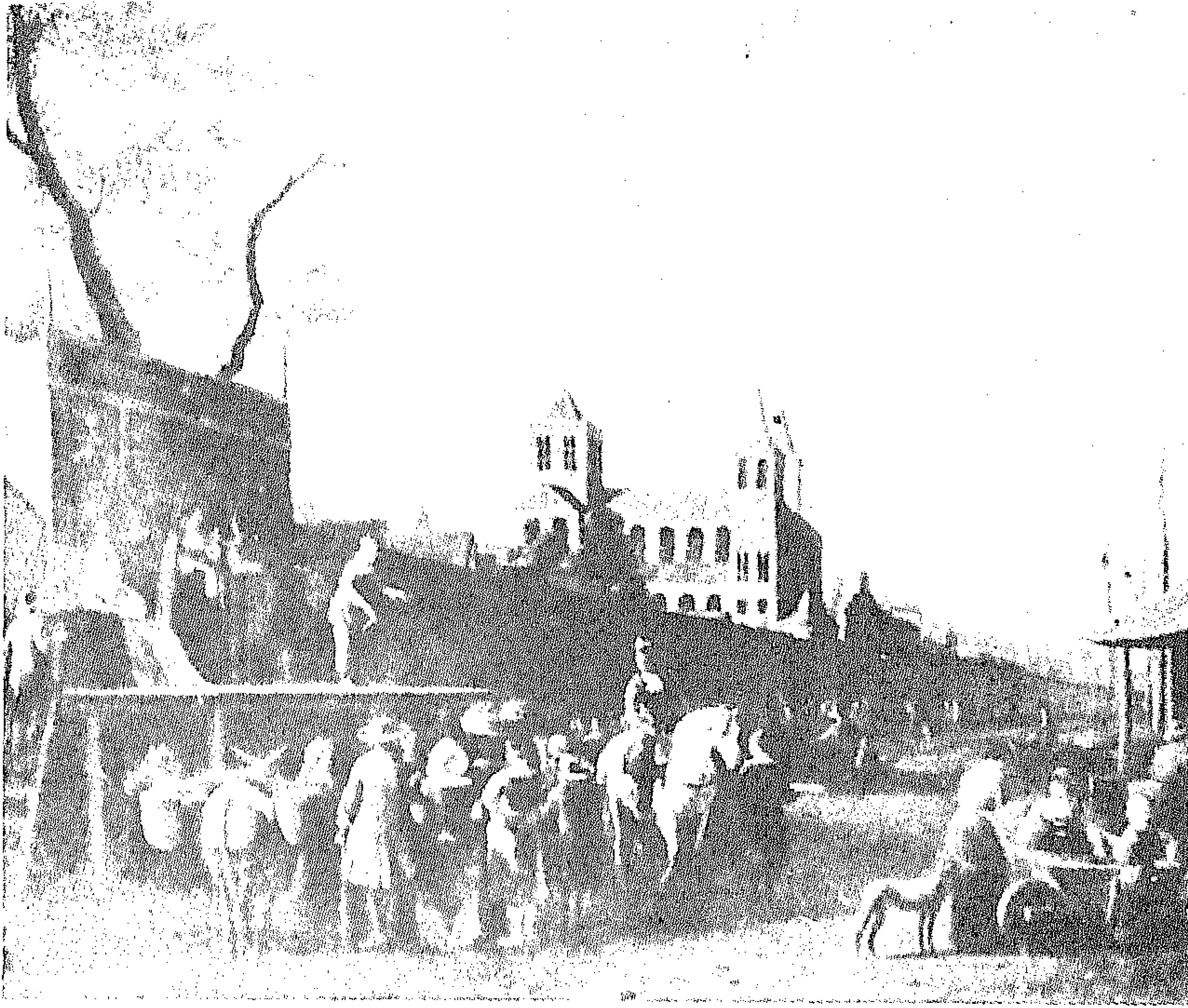
فالمسرح الشرعي النظامي تأثر بنشاط البلاط الفرنسي بطريقتين: الفكرة الكلية للطبقة الحاكمة بسلطاتها وقوانينها المقدسة المرشدة فرضت على الكاتب المسرحي. والبريق الخارجي لحياة البلاط، بما في ذلك عناصر غير قليلة من اللباس الرفيع المبهرج الذي استدعته وفرضته المحظيات، فرض نفسه على كل ما يقدم على خشبة المسرح.

فيما يتعلق بقضية الكتابة المسرحية، فإن القواعد الايطالية كانت مسننة وموضوعة كقاعدة لا بديل لها لكل تأليف مستقبلي للدراما. وقد حدد مصطلح «كلاسي» تحديداً صارماً، لذلك كان ثمة فصل بين الممارسين المتشددين الأرثوذكس ضمن هذه القواعد، والتجريبيين المتساهلين الذين اقتربوا بالكتابة المسرحية من الحياة أو ربما تركوا الكتابة المسرحية والحياة تتطوران يداً بيد. وكان الاكاديميون قد نشأوا وكأن وظيفتهم أن يؤيدوا ويكرموا هؤلاء المؤلفين الذين توافقوا معهم، وأن يقاوموا كل المرتدين، وهناك مسارح خاصة حظيت بمعونات، وأنشئت دور رسمية للدراما الكلاسية، وسمح لها بالأغلب أن تفرض احتكارات على العرض الشرعي النظامي للتراجيديا والكوميديا.

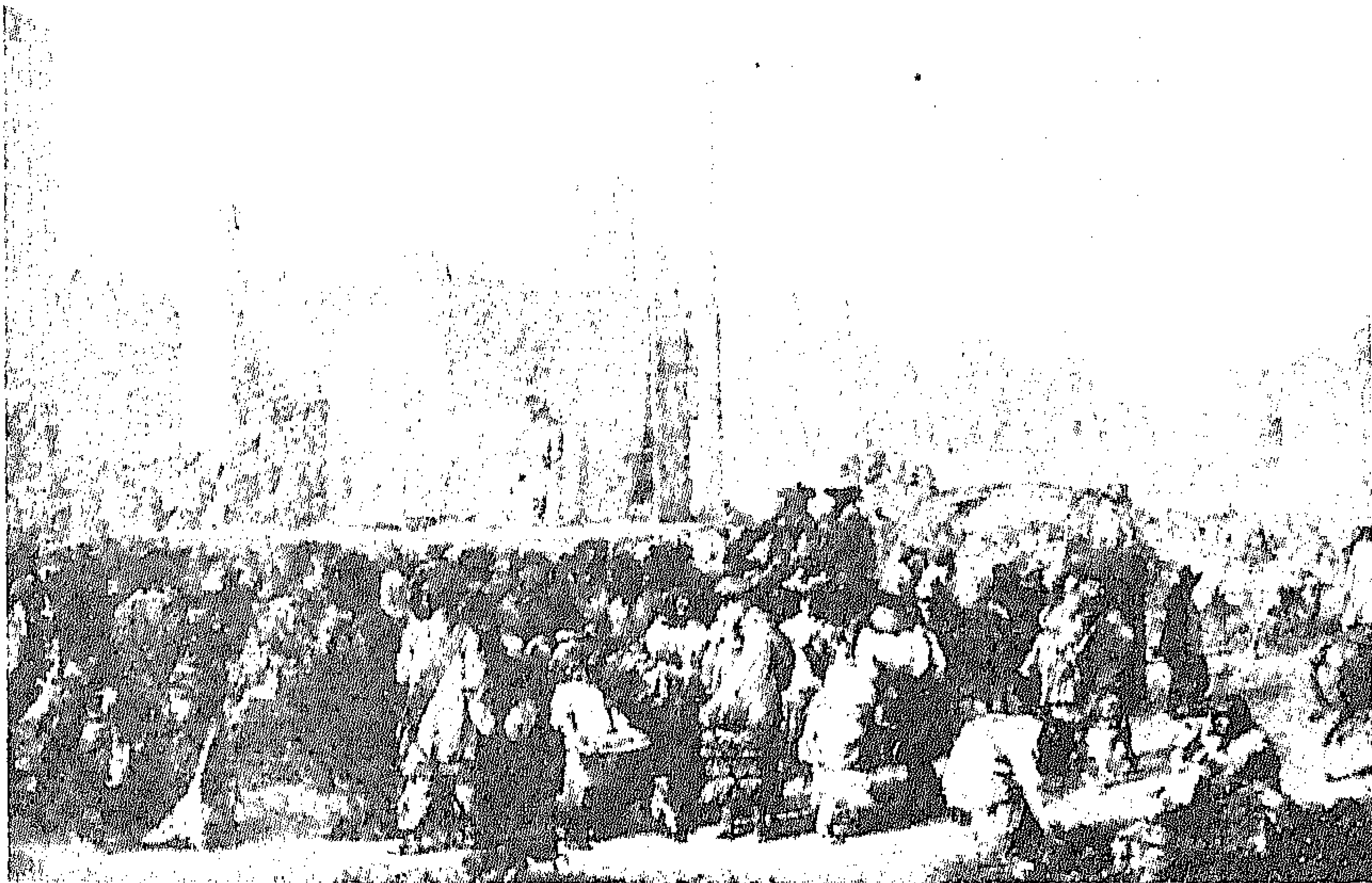
هذه السنن للقواعد والتسليم بالامتيازات كان لها تأثير عظيم على الكاتب المسرحي: إذ حتى عندمايحظى الكاتب الدرامي بالتأييد والحماية من البلاطات

ليقدم أعظم ما عنده، وجد نفسه وقد أعاقته «قوانين» التأليف الاعتسافية. على أي حال فإنه فوق ذلك أوهم نفسه بفكرة كونه من الارستقراطية الثقافية، وبذلك فإنه ينتمي بالتالي إلى الارستقراطيين بالدم. بالطبع كان العبقري العظيم المحطم لكل القوانين لا يوافَق على قبوله بالأكاديمية، ويقابل بالتحدي من قبل فرقة التمثيل ذات الامتياز - ولكنه يجد ملكاً واعياً واسع الصدر يقف ضد التصنيفات والتمايزات التي وضعها بلاطه الخاص. ولكن بشكل عام تظل كل المرحلة موسومة بالاذعان المميز للسلطة، وإن كانت ثمة فروق في القواعد والتطابق في صناعة المسرحية والتحفظ في كتابة المسرحية والحاجة إلى عمق الشعور. فالاتيكيت أهم من الابداع. والدرامي يعمل داخل حدود الزينة المصنعة والدمائة الجوفاء، بطريقة جادة، أو أنه ينحدر إلى التوافه الصغيرة التقليدية حتى يسلي البلاط في حفلات الحديقة والقاعات والعروض الملكية المفروضة بروح المسرحيات التنكرية والموكبية.

عنصر المحظيات زحف زحفاً اغوائياً إلى دار التمثيل بترتيبها المادي. فالديكور الباذخ والأنيق أكثر ملاءمة لمعطف عشيقة الملك منه إلى المسرح، وهو الشيء الذي قبل في زينة دار التمثيل (مع أنه وصل إلى التأليه بعد مئتي عام في دار أوبرا باريس وقلد زخرفه مئات المرات) وقد صارت الصالة عملياً صفاً فوق صف من الأكشاك الخاصة، وقد صار ديكور خشبة المسرح ناعماً وساذجاً. وهناك أشياء أخرى تخص المسرحية - كما سوف نرى في فصل آخر. مع كل هذه الأضافات الملموسة جاء دور الشيء الأدق وهو تمثيل «البهرج» البلاطي الذي طغى على حياة خشبة المسرح. فاللباس الفخم امتد إلى المنفذين والسلوك المهذب والنشاذ البلاطي. فهناك دائماً تبادل بين المسارح الصغيرة النظامية وخشبات القاعة، إلى أن انتهت أخيراً خشبة المصطبة وضاعت في بناء المسرح البلاطي، والاخراج صار وظيفة امتيازية بمنحة ملكية. هنا اختلطت البهجة الديونيسية القديمة للمسرح مع بعض السحر السطحي والمكائد الصغيرة لصغار العاملين في البلاط الملكي. ولكن مهما كان الأمر فإن إشراف الملوك العظماء موجود على المسرح.



رسمان من القرن السابع عشر لخشبات مصطبة المدخل الخارجي. في الأعلى: «شارلتان في مكان للعرض في باريس» لبييروفرمانس. في الأسفل: مسرح ارفيتان لجيري أدرياناز بركيدن.



في عام ١٦٠٠ كان هناك مسرح واحد في باريس: أو بالأحرى كان شيئاً بدائياً عرف باسم «فندق بورغون» ضرب جزئياً ضرباً على المدخل الخارجي القديم لخشبات مسرح المعجزات، واحتفظ بمشاهد «المحطة» ولم تكن هناك فرقة دائمة من الممثلين في المدينة. ونشاط الكتابة المسرحية لا وجود له عملياً، مع أن هناك كمية كبيرة من المسرحيات الدينية والفارسات وحفنة من رجال الأدب كتبوا التراجيديات تقليداً للكلاسيين الجدد الايطاليين. ان المسرح نفسه وجد فقط على أثر الزيارات التي قامت بها الفرق الكوميدية الجوالة، وعلى الأخص في فصول المعارض ـ مع أن مناسبة مفاجئة قد تأتي بفرقة في أوقات أخرى في السنة لتمثل من أجل الوجهاء على مصاطب تمثيل خارج القصر. وفي انجلترا كان هذا هو جوهر الازدهار الاليزابيثي المجيد، عندما احييت مسرحيتا شكسبير «روميو وجولييت» و«كما تريدها» على خشبة مسرح لندن، وكان ذلك عندما انتقل الشاعر تماماً إلى «هاملت» أو «عطيل » أو «الملك لير». وفي اسبانيا كان لوب دى فيجا في ذروة مجده. ذورة موجة النشاط الابداعي التي اعقبت النهضة مرت في ايطاليا، والحقيقة أن الزيارات المتقطعة لفرق التمثيل الايطالية هي التي قدمت هذه الاشراقات في الحوليات المسرحية القائمة لتلك الأيام. وحتى على مسرح «فندق بورغون» في بداية عام ١٥٩٩ أظهرت فرقة ايطالية زائرة مدى فجاجة الفرقة الوطنية المنافسة، مما جعلت باريس تكف عن أي انتاج مسرحي. وتأخر الأمر حتى عام ١٦٢٢، إذ مر فصل وقتها لم تعرف المدينة فيه أي تسلية مسرحية على الاطلاق.

في أعوام ما بين ١٦٠٠و١٦٢٢ هناك بدايات متكررة باتجاه اقامة نشاط مسرحي مستقر ودائم، كما سوف نرى. ولكن أهم عروض استمرت لمدة طويلة هي تلك التي قام بها الممثلون الجوالون. نستطيع تصورهم وهم يقيمون مسارحهم الموقتة ذات الستائر في مساحات مخصصة لسوق لوران أو سوق سان جرمان. هذه المعارض أو الأسواق هي مناسبات احتفالية، فحتى الملوك كانوا يترددون على أكشاك القمار وأرصفة البيع والعروض المسرحية، والعروض الأجنبية التي تقام

على جانب الطريق. أحياناً تأتي فرقة تمثيل من تلقاء نفسها فتحضر معها فارسات قديمة أو جديدة فتهرج أو تقوم بألعاب خفة أو ألعاب شقلبة. وأكثر من ذلك فقد يكون الممثلون جزءاً من حاشية أحد الدجالين الكبار في تلك الفترة (الذين يحظون بأهمية أكثر من أي دكتور من الدكاترة) ويجعلون مسرحياتهم مطية لبيع الأدوية. وربما كان عرضهم هو العرض الوحيد الذي من نوع الفودفيل، ولكن أيضاً تقدم فارساً كاملة. وحتى فرقة هامة كفرقة غيلوزي الأولى قد أحضرها إلى فرنسا أحد المشعوذين كما هو معروف.

تبين منشـورات المرحلة أن الأغلب الأعم هو وجـود بائعي الدواء مع زجاجاتهم على خشبة المسرح مع الممثلين: كما في هذه الصورة التوضيحية لمصطبة «تابارين» و«دوفيني» فنظارة ذلك الزمن ومجموعة من الشارين والمشعوذ الكبير موندور، وتابارين نفسه وممثلون وموسيقيون آخرون، كل هؤلاء يظهرون كما تظهر المصطبة المنبسطة مع ستارة مسدلة من الخلف. وهناك مسرح كشكي أكثر طموحاً لمشعوذ إيطالي بفن الفارس هو افريتان يظهر بين الصور الايضاحية مع خشبة مسرح الشارع. وكان كشكه عادة سمة في «بونت نيف». إن الطراز الشعبي للعروض خارج المسرح استمر طويلاً بعد الدراما «الجادة» التي أصبحت الشيء الذي يمثل في البلاطات، وبعد المسارح الدخيلة ذات الأسلوب الايطالي التي غدت الاطار الخاص لكل من التراجيديا والكوميديا.

وحتى في ١٦٠٠ كان «فندق بورغون» مسرحاً ذا امتيازات مع أنه لا ممثلين لديه، فكان مجرد محطة طريق لهذه الفرقة المرتحلة أو تلك. وفي أوائل ١٤٠٢ وافق شارل السادس بالسماح لـ «أخوة الآلام» أن تمثل مسرحيات الأسرار المقدسة في باريس، وحظيت العروضات الفصلية بتقديرات عالية لعدة سنوات. ولكن عندما الكنيسة، وقد أزعجها إدخال الحريات على عروض المسرحيات الدينية، سحبت أولاً استحسانها لهذه العروض، ثم أقدمت على محاربة الاستمرار في العروض، نرى أن الامتياز قد جرى تعديله. في عام ١٥٤١ سمى ممثلو «الأخوية»

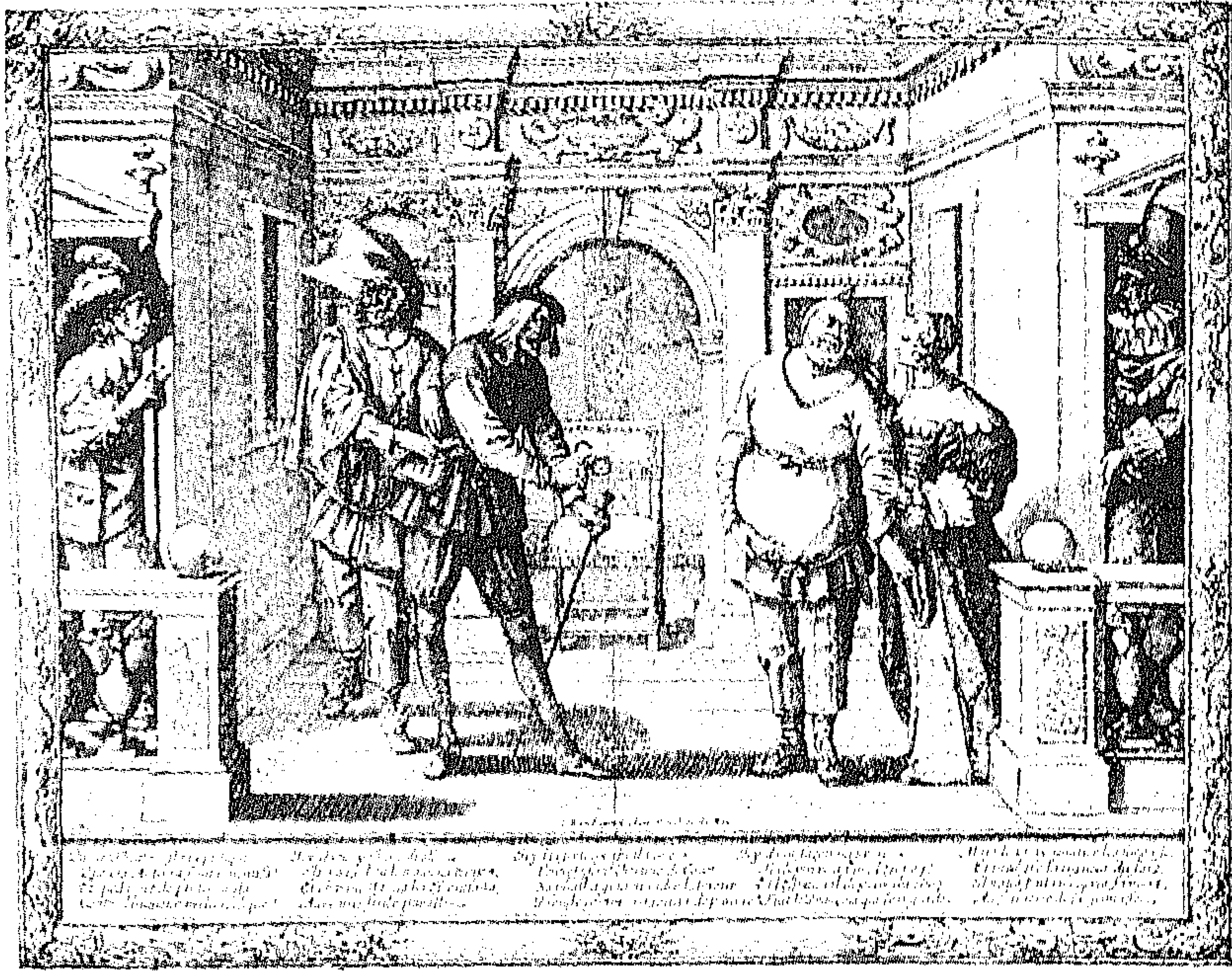


موندور وتابارين على مسرحهما في «بلاس دوفيني» بباريس كما ظهر في هذا الرسم الذي نفذه ابرام بوس. (من كتاب فكتور فورنل «الشوارع في باريس القديمة»)

أنفسهم رسمياً «العمال المجهولون» وأخذوا على عاتقهم، بغية تطويل سفر «أعمال الرسل» اضافة عدة أشياء ابو غريفية (الابوغريفيا هي الكتابات الدينية المنحولة أو المدسوسة حسب آراء آباء الكنيسة ـ المترجم) وفي البداية والنهاية أدخلت فارسات فضفاضة وإيمائيات وامتدت مسرحيتهم مدى ستة أو سبعة أشهر، مما أدى إلى التخلي عن الصلاة المقدسة غير مبالين بالصدقات والعفة والدعارة والفسق المستمر والفضائح والسخرية والاحتقار. وفوق ذلك تبين أنه أثناء عرض المسرحيات «توقفت كل المواعظ» وحتى أعضاء السلك الكهنوتي هربوا من خدمتهم في الكنيسة وتركوا الصلاة ليشاهدوا العروض. وفي عام ١٥٤٨ كان التحريض ضد «الأخوية» قد صار قوياً حتى أن الأعضاء منعوا من تقديم مسرحيات الأسرار، مع أن امتيازهم بتقديم الدراما الدنيوية، تقديماً «محتشماً وقانونياً» استمر وتمّت الموافقة على احتكارهم العروض في باريس وضواحيها موافقة رسمية. واستمرت الاحتجاجات، وفي عام ١٥٨٨ رفعت عريضة رجاء إلى الملك لالغاء «بالوعة الشيطان وبيته المسمى فندق بورغون».

الآن على أي حال في عام ١٦٠٠ منحت «أخوة الآلام» إذناً بالتمثيل - على كل كان الأعضاء صناعيين وتجاراً فتحول المسرح إلى مسرح محترف، وصار النظارة يطالبون بأشياء وأشياء وصلت إلى تقديم عروض من قبل فرق اسبانية وايطالية. ولكن لم يسمح لأحد تقديم مسرحيات في باريس إلا باسم «الأخوة» ولمصلحتها. لقد صمموا على استخدام امتيازهم الملكي بكل جدارته فألغوا أي عرض خارج دار تمثيلهم الخاصة، وفرضوا جزية على أي فرقة تعمل في هذه الدار (لكنهم لم يستطيعوا إلغاء الاعفاءات للفرق المحلية بالتمثيل في باريس أثناء المعارض، ويحق للبلاط حسب المناسبات أن يأمر بعروضه الخاصة، من قبل أي فرقة يريد). إلا أن فندق بورغون هو أول مسرح «نظامي» في باريس، وفي غضون سنوات قليلة نجده يتخلى لهذه أو تلك الفرقة المحلية الجريئة، للايطاليين (بما فيهم فرقة غيلوزى الأولى واندريان) وأخيراً يتخلى في عام ١٦١٠ تقريباً لأول فرقة استطاعت أن تحافظ على الاستمرار في باريس. أقامت هذه الفرقة برئاسة فاليران لوكومت في الدار أكثر من عشر سنوات وكانت تعرف بـ «ممثلي الملك» فخلقت مكاناً حقيقياً لنفسها في المجتمع، وساعدت في تطوير أدب درامي حقيقي. وبعد أن طرد جشع «الأخوية» الممثلين من المسرح مرة ثانية مما أدى إلى مرور موسم من دون تمثيل، وبعد استئجار قصير من قبل فرقة تعرف باسم «ممثلي الأمير أورانج» عاد ليكومونت وممثلو ملكه واستقروا مدة نصف قرن واضعين يدهم على دار التمثيل.

في عام ١٦٢٩ كانت باريس مستعدة لفرقة منافسة، وقد جعل «ممثلو الأمير أورانج» أنفسهم منافسين دائمين للفرقة الملكية، وسرعان ما فتحوا المسرح الباريسي الثاني الشهير وهو مسرح ماريس. والبارز في هذه القصة أن الفرقة المنافسة أخرجت مؤلفاً دراميًا جديداً هو بيير كورنيل الذي مثلت مسرحيته الأولى «ميليت» في عام ١٦٢٩.



خشبة مسرح في فندق بورغون. من رسم ابرام بوس. والشخصيات المركزية في المشهد هم تورلوبان وغروس غليوم وغوتييه غارغيل.

كانت الكتابة المسرحية في فوضى، ظروفها مثل ظروف خشبة المسرح. وبما أن تقليد كتابة الهواة للفارس القديمة انتهى في القرن السابق فقد تأثر كل الكتاب بالكوميديات الايطالية. طبعاً كان هناك تقليد فرنسي محلي في التراجيديا، ولكن الشكل الكلاسي الايطالي الجديد هو الذي ازدهر مجدداً في فرنسا. وبعد ١٥٥٠ تقريباً ألف الدرامي ستيفن جوديل تلميذ رونسار في المجموعة الأدبية الشهيرة «البلياد» مسرحية «كليو باترا أسيرة» وهي تراجيديا من النمط السنيكي، خطابية جداً تجر خلفها بقايا كلاسية كالشبح والجوقة. سمي جوديل «أبو التراجيديا الفرنسية» فهو لم يوطد فقط الشكل الكلاسي الجديد الايطالي كنموذج يحتذى، بل أيضاً قدم (مع أنه لم يستخدمه حصراً) الوزن الشعري الاسكندري، البيت السداسي التفعلية، كل زوج بقافية، وهو الوسيلة الدرامية الفرنسية المميزة لعدة قرون بعد ذلك. من بين التراجيديين واحد فقط هو روبرت غارنييه، وصل إلى حد الشهرة: كتب تراجيديات أقل خطابية واستمرت حتى زمن ظهور كورنيل.

وكما في إيطاليا، كذلك قامت فئة من الدراميين الأدبيين في فرنسا لا تملك سوى احتقار المسرح الشعبي السائد، وكان هناك ارتباط بسيط بين خشبة المسرح والكتابة التراجيدية لمرحلة لا بأس بها. وقد التزم الأدباء بالكورس والاسلوب الخطابي للحديث بدلاً من الشيء ذاته، وبالارث الدرامي الميت وغير المناسب. لقد مثلوا مسرحياتهم الخاصة بمجموعات من الهواة. وقد أقاموا بعيداً كلياً عن النشاطات الدرامية في المعارض وباحات السوق.

لكن كان من المحتم أن تتدفق التيارات معاً في الزمن. وربما أدخلت الرعوية والرومانسية، اللتين دخلتا من اسبانيا وايطاليا، تأثيراً خفيفاً على التراجيديا الصارمة. على أي حال بدأت التراجيديا تظهر ولكن ليس بالشكل غير الأدبي على المسرح الشعبي، وإنما بشكل جديد لا هو كوميدي ولا هو تراجيدي، يتحدث بدقة، وذلك ما امتع جماهير عريضة بالمواد الأدبية ـ الرومانتيكية. لكن ذلك لم يكن تغييراً جذرياً في الكوميديا حتى تتصالح مع الذوق الشعبي الذي كان تحسن قليلاً، إذ لم تكن هناك فجوة بين الفارس الفرنسية الشعبية والكوميديا التيرانسية التي استقدمت من إيطاليا عن طريق كتاب الكوميديا الأدبيين. وبالفعل فإن المسرح الشعبي منذئذ راح يتشرب من فرق الكوميديا ديلارتي الزائرة شخصيات وأقنعة: دوتور وبنتالون وارلكينو وآخرين، بينما مؤلفون متميزون راحوا يضعون هذه الشخصيات وكثيراً من المواقف البالية في نصوصهم الكوميدية. وكمية كبيرة من الكتابة المسرحية المسجلة كانت فعلاً مجرد نقل لانتاج عصر النهضة الايطالي المتأخر، وليس فيه أي شيء يستحق أن يبدأوا به.

الكاتب الذي وفد على باريس مع الفرقة التي دخلت فندق بورغون في عام ١٦١٠ المسماة «ممثلو الملك» هو الكسندر هاردي الذي «شكر السماء أنه يعرف مبادىء فنه، بينما يفضل أن يتبع متطلبات تجارته». لا توجد إشارة أخرى تشير إلى كفاءته التامة لأن يجمع معاً التيارات الأدبية مع التيارات الشعبية. لقد جمع شيئاً ما من البناء المتين واللغة الشعرية الناجمين عن النتاج الأدبي المنفرد مع سهولة سرد القصة الناشئة من المسرحية التاريخية والرومانسة (والرومانسة الأسبانية بنوع

خاص) وقد عرف كيف يبرز الموقف مع الكلام الذي يجب أن يلقى. قيل إنه ابتكر التراجيكوميديا. على كل حال يبدو أنه الجامع والمساوم الذي تحتاجه هذه اللحظة تماماً. وكذلك شعره - وقد تبنى أخيراً الشعر الاسكندري - يترك في النفس شيئاً مرغوباً. وربما كانت الخدمة الكبرى التي قدمها أنه كان قدوة: فقد كان مرشداً للممثلين نحو الدراما الأدبية (كان هناك عدد استثنائي من الكتاب المسرحيين) ولا شك أن الشعراء تخطّوا عقباتهم وانضموا إليه باعتباره ممولاً للمسرحيات المقدمة إلى الفرقة الملكية أو إلى منافسيهم في مسرح ماريس.

على أي حال لم ينحرف هؤلاء الشعراء خارج القواعد المقدسة للدراما كما فهموها عن القدماء. ولا هم أبدوا حماسة في تفضيل حدث هاردي الدرامي المتدفق بحرية. ما فعلوه كان قبول خشبة المسرح التقليدية الجارية، واضافة عناصر ذات مفارقة تاريخية واضحة أمثال الكورس واتباع الشكل الكلاسي وتقريبه أكثر قليلاً إلى الدافع البشري والشخصية الفردية. لكن ما يزال جامداً مصنعاً ذلك الذي ظهر، ولا يشفع له - وفقاً للأفكار الحديثة - إلا نبالة الاستخدام الشعري. لقد ظل العنصر البلاطي قوياً فيه.

إن خشبة المسرح، من الناحية المادية، التي جاء منها أنبل الشعراء، كانت خشبة فجة بما فيه الكفاية. ولا نعرف بالضبط ماذا كانت السوابق المعمارية لفندق بورغون. لكن المسارح الأخرى في باريس كانت قد تحولت إلى بلاطات تنس. وعندما بدا أن الوقت حان لادخال الدراما داخل المسرح، فإن المخرجين لم يبحثوا عن أي شيء سوى عن مكان «ملائم للمشاهدة» والبلاطات المغطاة مع بلكونات ومقاعد للمتفرجين هي بالضبط الأمكنة الملائمة. وقد شغلت فرقة «ممثلي الأمير أورانج» ثلاثة بلاطات تنس على التوالي، بين افتتاح مسرحية «ميليت» عام ١٦٢٩ وعام ١٦٣٤ وكان اخر بلاط تنس شغلته هو «بلاط تنس ماريس» الذي أعطى الفرقة هذا الاسم منذ ذلك التاريخ حتى اليوم. ويمكننا أن نتصور الصالة على أنها طويلة ضيقة وعارية تقريباً مع بلكونات على طول الجدران والمقاعد وضعت على الأرض الرئيسية، في مواجهة خشبة المنصة حتى النهاية. والاسكتش المقابل يشير

إلى تقلص في الحميمية وفي الترتيب المكاني. وبالمقابل كان فندق بورغون طويلاً وضيقاً ولكن الخشبة وحدها كانت القسم الذي اتفقت الأدلة عليه. فقد كانت مضروبة على غرار مصطبات مسرحيات الأسرار ومسرحيات المعجزات حيث كان مكان التمثيل الحيادي موسعاً من الخلف والجانبين عن طريق تشخيصات أو إيحاءات لعدة محليات يفترض أن الحدث يقع فيها. كتاب بكامله عن هذه الاسكتشات لتلك المشاهد المركبة ما يزال محفوظاً. إنه يبين بدقة كيف «مدوكر» الخشبة في فندق بورغون أقدم على توفير «مشاهد متزامنة» لكل مسرحية جديدة من مسرحيات هاردي أو مسرحيات زملائه من الدراميين ـ واستمر ذلك حتى كورنيل.

في مسرح ماريس في وقت متأخر من بعد الظهر، في تشرين الثاني لعام ١٦٣٦ مثلت مسرحية كورنيل «السيد» لأول مرة. وهذا الموعد بارز في كل التواريخ لأن العصر العظيم للدراما التراجيدية الفرنسية يبدأ فرضاً من ذلك اليوم. كانت كوميديات كورنيل شعبية ولكن لم تنتج يداه أي تراجيديا. فإذا كنا قدمنا هنا أبرز ما في باريس علينا أن نرى شيئاً مثل هذا:

داخل الصالة المضاءة بنور الشموع الشاحب هناك نظارة مختلطة من كل نوع. البلاطيون والغندوريون يملأون أكشاك البلكون وفي هذه المناسبة الخاصة هناك أكبر كمية من المقاعد على الأرض الرئيسية، وبالقرب منهم الأدباء والضباط المسافرون والتجار، وحتى المراتب الصغيرة من عناصر البلاط والكسالى والمغامرون ـ وهؤلاء عنصر عاصف حتى أن الممثلين يكونون محظوظين جداً إذا مروا بينهم من دون إزعاج أو معركة. هذا الجمهور يسمح له بالدخول بوّاب قوي ومسلح جداً، وظيفته أن يطرد بالعنف كل أولئك الذين يرفضون شراء بطاقات ـ الكل طبعاً ما عدا النبلاء، الذين يجب ألا يتصدى لهم حتى مالك المسرح أو مستلم البطاقات. (ألم ينخرط باتستينو الممثل / المالك للمسرح في نزاع مع بلاطي رفض أن يدفع؟ ـ ألم يذبح علانية من دون أن يفعل أحد شيئاً؟). كانت خشبة المسرح من دون ستائر، وعليها كانت تنتشر عدة «قصور صغيرة» أو «محطات» تشير إلى المحلية التي يجري فيها الحدث، وكل واحدة تلامس المكان المركزي حيث سوف

يقف الممثلون. هنا ما يشير إلى غرفة مستشار الملك، وهنا جناح امرأة. . . الخ. ولكن عملياً لا توجد ملكيات.

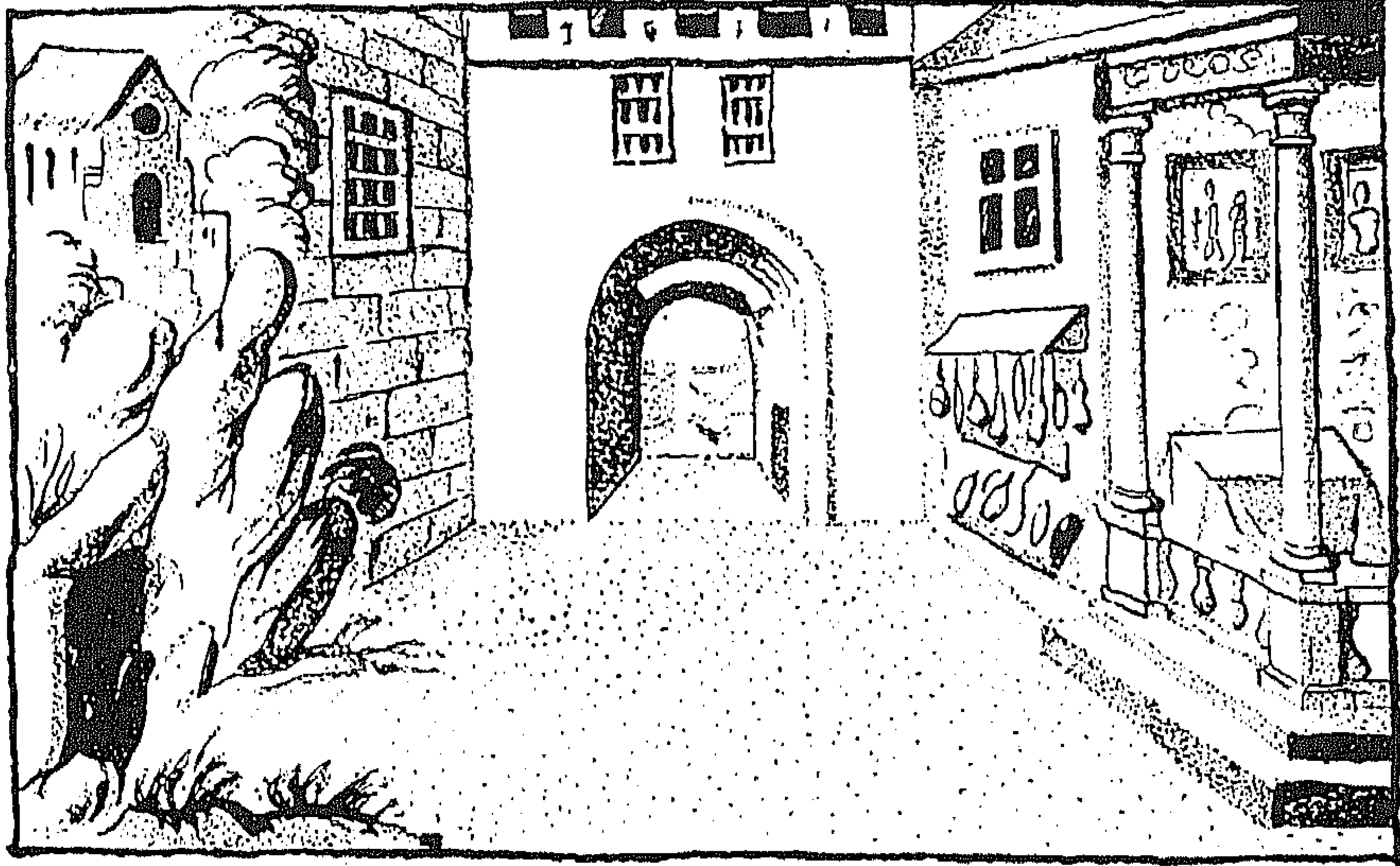
عندما تطفأ شموع الصالة (١) تظهر ممثلتان، كلتاهما بمظهر فاخر. وعلى الفور تنخرطان في حوار شعري قوي جهوري، وهنا لا يوجد تظاهر للطبيعة. والخطاب الثاني للفتاة يكون في حدود ستة وثلاثين بيتا. لكن النساء الآن ذهبن، ودخل الرجال ـ هذا الرجل هو موندوري رئيس الفرقة. هؤلاء الممثلون هم اتباع عنيفون. خطة موندوري في الهجوم هي أن يروع النظارة بانفجار مفاجىء، ثم يتوقف ثم تتلو ذلك سلسلة من الانفجارات الأقل. إن هذا تمثيل ونحن لسنا مخطئين. بالطبع كانت هناك مقاطع أكثر هدوءاً. لكن الشعر الفرنسي يجري مسرعاً متدفقاً. ودائماً يتراجع الشاعر إلى الأطر الخطابية التي يستسيغها موندوري كثيراً.

الحكاية مستعارة، أخذت مباشرة من مسرحية اسبانية والاسم واحد تقريباً. إنها تدور حول الموضوع القديم المحبب وهو مسألة الشرف. فحتى ينتقم دون رود ريغو لاهانة حلت بوالده، يقتل والد شيمين التي يحبها. فكيف يمكن لهذين الحبيبين أن يلتقيا على الرغم من هذا الحب الكبير؟ هنا نرى دون رود ريغو يتمزق بين الواجب والحب. ثم نجد شيمين تقاتل ضد حبها احتراماً للتقليد السائد، بينما بطلها يزج نفسه في الحرب ويحقق مآثر بطولية. لا بأس نحن نعرف كيف ستتغير، ولكن ماحظ التمثيل الرفيع؟

والحقيقة أن هذا العرض استولى على الدار. فلأيام وأسابيع كانت «السيد» على كل شفة ولسان. كل باريس دهشت لاحساسها بالنمط الجديد للمسرحية، بالمحامي الشاب من روان وهو بيير كورنيل. وقد دب الرعب في الكتاب المسرحيين الأقدم منه. ونشب صراع عظيم. وقد رمى الكاردينال ريشليو بكل ثقة سلطته ضد الدرامي الشاب ـ حتى أنه أمر الاكاديميين أن ينكسوا أصابعهم إلى الأسفل (كناية عن الرفض كما هو معروف ـ المترجم): يبدو أن الوحدات الثلاث لم تجر المحافظة عليها. ولكن الجمهور وكذلك البلاط وقف إلى جانب كورنيل. إن الدراماتوجيا الفرنسية قد تأسست.



مسرح بلاط تنس يظهر فيه «الرف البسيط للتمثيل» وفي هذه الحالة
لا يوجد مشهد متزامن. (رسم وارن تشيني)



مشهد متزامن في فندق بورغون يبين مدى تأثير المسرحيات الدينية في خشبة المسرح الدنيوي.
(إعادة رسم من تصميم الفنان المسرحي ماهلوت، محفوظ في روسومات «البيلوغرافيا الوطنية» بباريس)



بيير كورنيل (من مطبوعة قديمة)

فما الذي جلبه كورنيل هذا إلى خشبة المسرح الفرنسي مما لا وجود له من قبل؟ لقد أخذ من اسبانيا لقطة جديدة عن الموقف الدراماتيكي البطولي، عن الفخامة والنبالة. لقد أدخل كل ذلك تحت السيطرة، تحت الديسبلين الفرنسي. وبدلاً من تعاقب الحدث وضع قصة انسانية مثيرة في إطار بطولي. إنها انسانية بالاحساس الشخصي الحالي، وهي ليست مثيرة إلا بأسلوب فخم منفصل، ولا توجد مقاربة للاحتمالية، وإنما هي الصق بالنظارة أكثر منها إلى الممارسارت الأكاديمية للكلاسيات الفرنسية. وإذا كانت ما تزال فيها بقايا خطابية، والشعر على الأقل - طبعاً هو شعر من البحر الاسكندري المقفى - شعر سريع دفاق وأحياناً شعر جليل فخم. إنها الوسيلة الشعرية الكاملة للممثلين الذين يحبون أسلوب التقريع وللنظارة البلاطية التي تحب الشكليات. وتجميع القصة الدرامية في صراع رئيسي واحد، من دون تشعب أو حبكات ثانوية، في بساطة ذروية وضعت نموذجاً للتراجيديا الفرنسية القادمة.

وتابع كورنيل نجاحاته الأخرى: «سينا» و«هوراس» و«بولكت». إنه يرتبك قليلاً تحت ضرورة حصر فنه داخل حدود الوحدات الثلاث عن طريق أسلوب الاطار البطولي والفخامة والتركيز، عندما يتزاوج مع الكلاسية القديمة، قد ينجلي عن شكل للمسرحية يصلح لكل المسرح الفرنسي - ربما لكل كتابة تراجيديا في كل مكان وزمان. إنه يقبل القواعد. ربما تقيده في إظهار الحدث في يوم واحد وفي مكان واحد جعله أعظم درامي، أو ربما كان سيكتب مسرحيات أعظم روعة لو أنه ترك وشأنه من دون عقبات. لا أحد يعرف. لكن كورنيل صار الدرامي النموذجي الحقيقي لتلك الأكاديمية التي حاولت بادىء الأمر أن تطرده فمن خلاله صار الفرنسيون حراس التقليد اليوناني وشراحه.

وما كانت تتطلبه تلك الكلاسية الفرنسية من كل درامي «نظامي» في أوروبا يمكن حصره بقواعد قليلة موجزة: الوحدات الثلاث للزمان والمكان والحدث تجب المحافظة عليها، كل مسرحية يجب أن تكون في خمسة فصول، كل مسرحية يجب أن تكتب بالشعر، كل حدث عنيف يجب أن يحدث خارج خشبة المسرح، ويروي

فقط رواية للشخصيات وللنظارة، لا يجوز أن تشتمل المسرحية التراجيدية على موضوع كوميدي أو على حبكة ثانوية، والموضوعات يجب أن تكون جليلة المستوى، وأن تكون الشخصيات من النبلاء.

لقد شكل كورنيل دراماته على هذا القانون، فشخصياته فعلاً هي شخصيات جليلة، وشعره رفيع، فيكفي أن يذهب المرء إلى «الكوميدي فرانسيز» حتى هذا اليوم ليتمتع بشعره الرفيع المشرق. فقط عندما نقارنها مع ابداعات شكسبير الأكثر إنسانية يكتشف المرء الشكلية المضجرة والضحالة السطحية. ولهذا فإن الفن الكلاسي الفرنسي موضوع لزمان ما ومكان ما ولمزاج ثقافي ما. إنه فن عظيم جداً داخل حدود ضيقة، إنه فن جاف، السمو الذي يصله هو سمو شكلي، هذا إذا أردنا تقديره ثقافياً.

بعد كورنيل جاء راسين، الذي جعل الدراما أقل عقلانية، لكنه كان أكثر تبسيطاً وتركيزاً على شكل المسرحية، فوافق على كل القواعد ـ ووطد من دون خلاف النمط التراجيدي الذي كان كورنيل قد ابتدأه محاولاً تلمس طريقه. كان راسين ككاتب حرفياً موسوساً، وفهم تماماً كيفية تشكيل الحدث والحوار والتمثيل ـ إلى حد الإلقاء الخطابي. وفي ميدان فن فيه برود إلى حدما، وليس فيه ليونة، متين أدبياً ومزخرف، استطاع أن يبني دراماته بتصعيدها إلى ذرى ضخمة مع مواقف رفيعة مثيرة. «فيدر» تعتبر أعظم «جزء تمثيلي» في اللغة الفرنسية: أي تمنح الممثل أغنى فرصة لاظهار قدرته الخطابية.

بقليل من الشخصيات وبحبكة بسيطة ولكنها موزعة توزيعاً كاملاً ـ دائماً مختارة من المصادر اليونانية أو الرومانية الارثوذكسية بنى راسين دراساته بكل ثقة وجلال. إنه بتحديد الكلام كان صاحب طريقة سيكولوجية: كان مهتماً بإبراز ما تعانيه شخصياته وتكابده أكثر مما اهتم بما يفعلون، ولكن هناك محيطات تفصله عما يفهمه العالم الحديث من مصطلح «الدراما السيكولوجية».



جان راسين، أعظم درامي وشاعر فرنسي أسس، مع بيير كورنيل التراجيديا الكلاسية الفرنسية باعتبارها أرفع دراما جادة في أوربا في القرن السابع عشر. وقد استمر تأثيره في القرن الثامن عشر، ولكن «فيدر» وبقية تراجيدياته الأخرى ظلت حية باعتبارها المواد الأولية للربتوار الدرامي في المسارح الأوروبية اليوم.

ومن سوء الحظ أن اللغة الانكليزية غير قادرة في ترجماتها أن تحتفظ بقيم الشعر الفرنسي، ولذلك نحن لا نستطيع أن نحكم حكماً عادلاً، ولكن دائماً نشعر باحساس العظمة المحطمة. في إحدى مناجيات «فيدر» الكثيرة نقرأ في الأصل الفرنسي هذه المناجاة على النحو التالي:

O toi, qui vois la honte ou je suis descendue,
Implacable Venus, suis _ je assez confondue?
Tu ne saurois Plus loin pousser re cruaute.
Ton triomphe est parfait; tous tes traits ont porte.
Cruelle, si tu veux une gloire nouvelle,
Attaque un ennemi qlus rebelle.
Hippolyte te fuif; et bravant ton courrous,
Jamais a tes autels n,a flechi les genoux.
Ton nom semble oflenser ses superbes oreilles.
Deesse, venge - toi: nos causes sont pareilles.
Quil aime...

(ننقل ترجمة هذه الأبيات من «مسرحيات راسين» إصدار الادارة الثقافية في الجامعة العربية بمساعدة اليونسكو - الجزء الرابع - الصفحة ٥٧ - المترجم).

فيدر (وحدها)

فيــدر: أنت يا من ترين العار الذي ترديت فيه، أي فينوس العاتيّة، ألا كفاك ما أصابني من ذل؟ لن تستطيع قسوتك أن تبلغ بي بعد اليوم أكثر مما بلغت، فقد تم لك النصر، ولم يطش لك سهم. أيتها القاسية، إن كنت ترومين مجداً جديداً، فأطبقي على عدو أكثر تمرداً وأشد نفوراً. إن هيبوليت يشيح عنك، ولا يركع قط أمام مذابحك، متحدياً بذلك سخطك، وكأنما اسمك يؤذي أسماعه

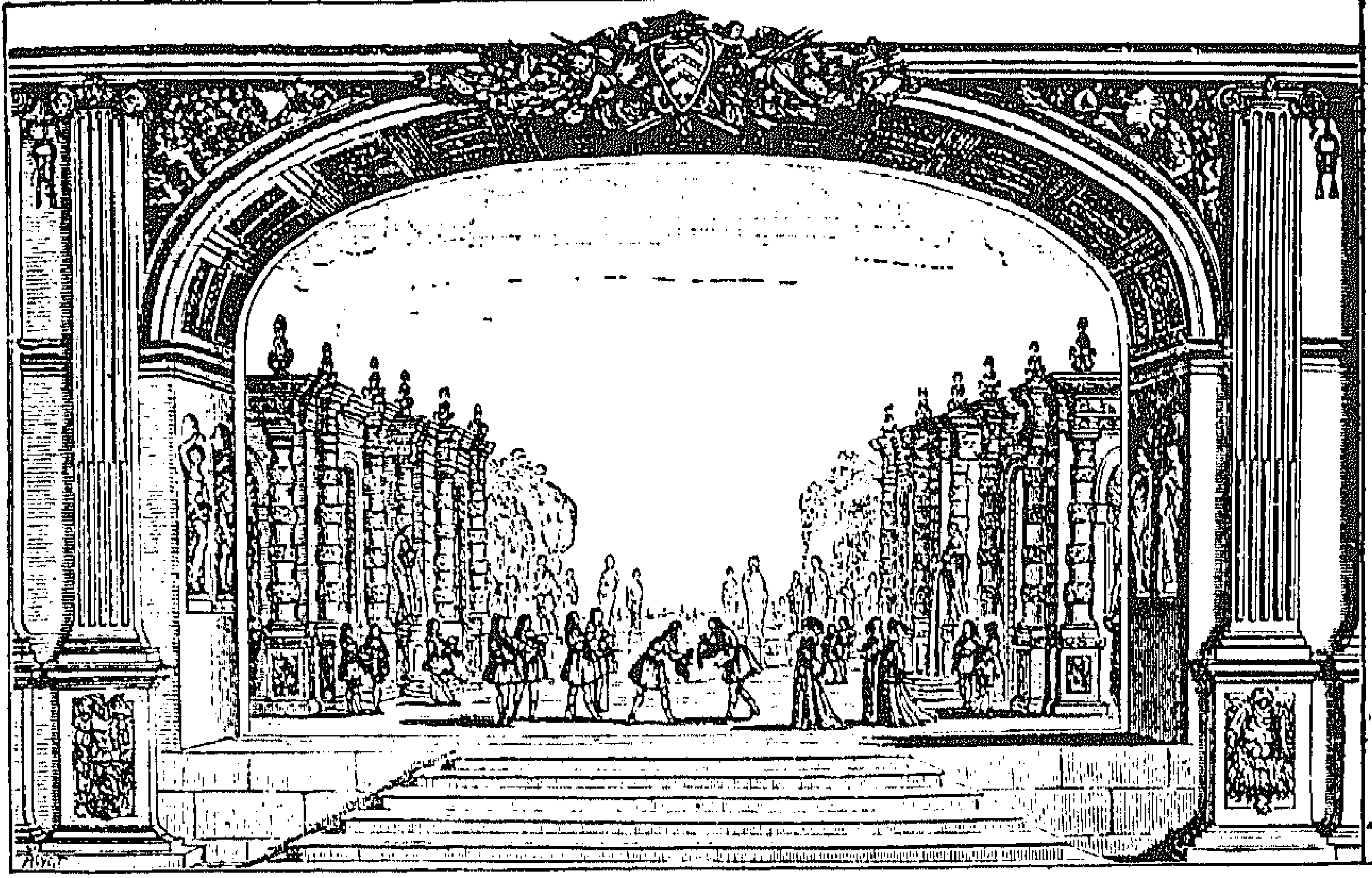
المتعالية. فاثأري أيتها الآلهة منه. إن قضيتنا لواحدة. ليطرق الحب قلبه... ولكن هأنتذى قد عدت أدراجك يا إينون؟ إنه يمقتني، ولذا لم يستمع إليك.

ولكن في الانكليزية نرى هذا الشعر المنسق الملائم تماماً للتمثيل الإلقائي الفرنسي والمتدفق سريعاً يصبح حتى على يد مترجم مقنع:

PHAEDRA (alone)

Venus implacable, who seest me shamed
And sore confounded have I not enough
Been humbled: How can cruelty be stretch,d
Farther? Thy shafts have all gone home, and thou
Hast triumph, d. Would,st thou win a new renown?
Attack an enemy more contumacious:
Hippolytus neglects thee, braves thy wrath,
Nor ever at thine altrs bow,d the knee
Thy name offends his proud, disdainful ears,
Our interests are alike: avenge thyself,
Force him to love...

وهكذا دائماً نجد أنفسنا كما لو أننا أبعدنا عن الدراما التي كتبها راسين. إننا نعرف شموخ وجلال الموضوع والقصة، ولكن النقص هو في صحة واستقامة عجلة الكلمة. ربما في يوم من الأيام تقع معجزة النقل الدقيق إلى الانكليزية، ليس للقيم نفسها - من المثنويات المقفاه - بل للقيم الأخرى التي يعوضها الشعر المثير. جلبرت موراي انجز النقل عن اليونانية للمسرحية التي اعتمدها راسين في صياغة مسرحية «فيدر» وهي «هيبوليت» ليوربيدس.



خشبة مسرح قاعة في قصر الكاردينال ريشليو مع مشهدية لمسرحيته «ميرامي»
(من مطبوعة أعيد نسخها في «فرنسا القديمة : المسرح والموسيقى»)

وبنى راسين تراجيداته الشهيرة الأخرى على مؤلفات يوربيدس أو الأغريق القدماء، وأبرزها «افجيني» و«طيبة» و«اندروماك» ولكن أحياناً يوسع مجال ميدانه فيأخذ من التوراة مواده لمسرحية «استير» و«أتالي» ويصل تقريباً إلى التاريخ المعاصر (يقصد المعاصر لزمن راسين-المترجم) في أخذ مواده لمسرحية «بيازيد» مع أنه لم ينحرف أبعد من الموضوعات العظيمة والنبيلة ومن الشخصيات ذات المكانة اللائقة.

طبعاً درامات راسين وكورنيل هي درامات نموذجية للمسرح، صنعت من أجل التمثيل، ولكن لمسرح خاص ولمسرح محدود، لمسرح ذي متفرجين مختارين ومثقفين، إليهم يوجه الاشراق الأدبي والإلقاء الفني للممثل بكل ثقله. إنهما ينتمان إلى مسرح مصطبة التمثيل البسيطة وليس إلى الخشبة التصويرية الباذخة التي كانت قد دخلت في هذا الوقت. وكان ريشيليو قد أقام من قبل مسرحه في عام ١٦٤١ مع إطار بروازي للخشبة، كما هو ظاهر في الصورة، مع كل التحسينات التي كانت قد استوردت من إيطاليا من أمثال الآلية والمشهدية-وبالمناسبة فإن

ريشيليو أكثر من أي شخص آخر أسس الفن الدرامي الفرنسي بكل عزيمة، عن طريق تشجيعه وحمايته، مع أنه فشل في الوصول إلى العظمة في مجهوداته في الكتابة المسرحية. وكان للملك أيضاً مسرحه الذي أقامه في قصر «البوربوني الصغير» من الطراز الإيطالي ذاته.

وفي زمن متأخر مثلت مسرحية راسين «الاسكندر الأكبر» على يد فرق متنافسة على نموذجين من نماذج المسرح، نموذج «فندق بورغون» ونموذج «بالاس رويال» (قصر ريشيليو سابقاً) ثم أعطيت لفرقة موليير. ويظن أن جماهير المتفرجين في النوعين كانوا من النوع البلاطي.

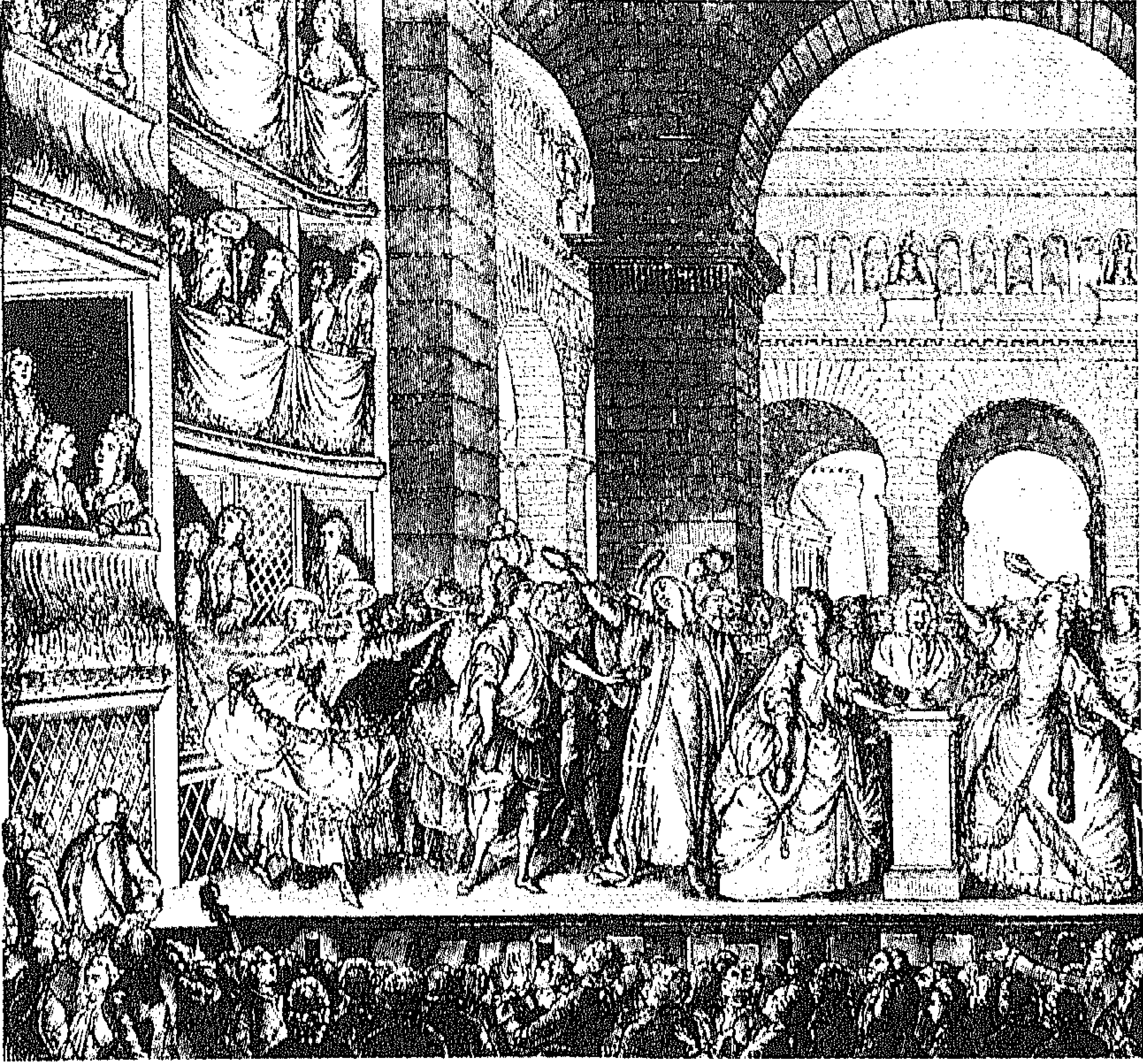
في أدب المسرح التراجيدي الفرنسي لا توجد أسماء تتخطى اسمي كورنيل وراسين اللذين وصلا إلى مكانة عالمية. أحياناً يضاف فولتير كشخصية ثالثة في هذا الثالوث، ولكن بالتأكيد كانت معركته من أجل الوحدات الثلاث هي التي جلبت له الشهرة في الحوليات المسرحية، وليس مسرحياته قط. لقد ظن، كما ظن بعض معاصريه انه تخطى راسين، ولكن حتى المسرح الفرنسي جعل تراجيدياته غير المستلهمة تغرق في النسيان الأبدي. إن فولتير الذكي والمتعدد الجوانب لا شك أنه سيطر على مسرح عصره كما سيطر على الأدب والفكر. وقد وضع تعريفاً للتراجيديا أو بالأحرى وضع تقريراً عن واجب الكاتب التراجيدي الذي يجب أن يحافظ عليه دائماً:

ان تضبط الحادث المهم والموحي في زمن محدد من ساعتين أو ثلاث ساعات، وأن تجعل الشخصيات تظهر فقط عندما يجب عليهم أن يدخلوا حتى لا تترك الخشبة خالية، وأن تجمع معاً حبكة احتمالية وجذابة، وألا تقول شيئاً غير ضروري، وأن تعلم العقل وتحرك القلب، وأن تكون فصيحاً دائماً في الشعر ومع اللياقة المناسبة لكل شخصية تقدم، وأن تتحدث بلسان أحدهم بالصفاء المفرد أن يكون قاسياً أو غامضاً أو خطابياً ـ هذه هي الشروط التي يلح عليها المرء في التراجيديا (٢).

وقد ألح فولتير على هذه التعاليم لتأكده منها. لقد بات البابا الفعلي لمملكة المسرح. له أساقفته واكليروسه الصغير في فرنسا وفي ألمانيا وفي انكلترا كما رأينا (مع أن الدراما كانت في حالة «انحدار» آنئذ في كل أوروبا). في كل مكان كانت التراجيديا تحني هامتها للقواعد الفرنسية. إذ أليس الدراميون الفرنسيون قد صاروا خلفاء القدماء ـ ألم يضيفوا تحسينات على الأغريق؟ بالتأكيد. لقد كان ذلك تحسيناً، على الأقل بالنسبة إلى تلك الأزمنة البلاطية وبالنسبة إلى جماهير النظارة البليدة.

على أي حال كان هذا الدكتاتور واسع الذهن يجند مسرحيات شكسبير ـ كمن يتأكد من أن حضارته الخاصة ستقود إلى حضارة بربرية جذابة ـ باعتبارها إحدى تلك الجواهر التي لم تصقل. وبينما يقرع الشاعر المتوفي لنسيانه القواعد، فإن فولتير يجد فيه صفات تمتدح: حتى إنه كتب بعض التعديلات التي صحح بها أسوأ أخطاء شكسبير. ولكنه وجد في مسرحية راسين «افجيني» ما سماه «العمل الأول للمسرح». طبعاً مسرحياته الصحيحة الخاصة مثلت ونوقشت حيثما وصلت الحضارة.

لكن علينا ألا نقف طويلاً جداً مع من انمحق تأثيره سريعاً (ولد ليسنغ قبل أن يكتب فولتير مسرحيته الثانية، وشن هجومه على الكلاسية الفرنسية قبل أن يكتب فولتير مسرحيته الأخيرة بمدة طويلة) فعصر هذا الدكتاتور كان طويلاً ومغامراً ومثيراً إثارة لا حدود لها. وبعد أن نفي هذا الرجل الصغير مرة بعد أخرى ـ لآرائه السياسية والدينية التي كانت أقل ارثوذكسية بكثير من ممارسته الكتابة المسرحية ـ استدعى ليتوج في المسرح. فعاد إلى باريس في عام ١٧٧٨ وعمره أربعة وثمانون عاماً وحضر عرض مسرحيته «ايريني» في «الكوميدي فرانسيز» وشاهد تمثالاً نصفياً له في اجتماع من أعظم اجتماعات تاريخ المسرح الفرنسي إشراقاً. ولكننا الآن سرنا قُدُماً إلى الأمام حتى وصلنا إلى زمن يمتد طويلاً بعد نصر موليير ومجده وهو «الكوميديا الفرنسية».



تتويج فولتير في «المسرح الفرنسي» في العرض السادس لمسرحيته «ايريني» في ٣٠ آذار ١٧٧٩ . (جزء من حفر غوشر بعد تصميم موروِلي جان) .

على أي حال هناك قضية تتعلق بالعادة المسرحية التي تتطلب الإشارة إليها قبل أن نسقط اسم فولتير : إذ أن كل كاتب مسرحي وممثل وعامل مسرح جاء بعده مدين له بالفضل . فبحضوره طرد المتفرجين من خشبة المسرح . كان الغندوريون في مسرح شكسبير قد جعلوا أنفسهم محتقرين بالتبختر على مصطبة المسرح إلى جانب الممثلين فكانوا يقلصون من قدرة الدراما . في باريس يقال إن المقاعد وضعت أولاً على خشبة المسرح عندما حققت «السيد» لراسين نجاحها التاريخي . وقد ازدادت الإساءة إلى درجة أن الممثلين لم يعد لهم مكان يمثلون فيه سوى شريط بين صفين من المقاعد كما يظهر في الصورة هنا .

والغندوريون والمتأنقون الذين ادعوا امتياز مقاعد المصطبة لم يكونوا من الفئة الصامتة المصغية، فكانوا يتجولون داخلين خارجين كما يحلو لهم، ويعلقون بصوت مسموع، ويبتهجون في عرض فوقيتهم على المسرحية والممثلين والنظارة. ونسجل لفولتير طردهم إلى الأبد وتحرير خشبة المسرح وتخصيصها للتمثيل. فبارك الله فيه.



في عام ١٦٤٣ اتخذت فرقة من الممثلين الهواة وشبه المحترفين عرفت باسم «أطفال العائلة» قراراً آنياً أنهم سيدخلون في منافسة مع الفرق المسرحية «النظامية» في باريس. فاستأجروا بلاط تنس وحظوا بحماية أحد النبلاء وأعلنوا عروضهم التراجيدية تحت اسم «المسرح المشرق». وقد فشلت المغامرة. فالمشرقون طردوا ليطوفوا الأقاليم. ومن بينهم كان رجل شاب بفطنته المحلية وبثقافته التي تسبق عمره. اسمه جان بابتست بوكلين وهو ابن صانع أغمدة سيوف. ومن أجل أهداف مسرحية اتخذ لنفسه «م. موليير». ربما لم يكن قد ابتكر ذلك الاسم الأعظم في قصة المسرح الفرنسي لو لم يفشل ذلك الفشل الذريع عندما اعتلى خشبة المسرح لأول مرة. على أي حال سوف نصدق نحن أنه امضى اثنتي عشرة سنة من «التجوال» في الأقاليم وفي جعبته شيئان دخلا في جاهزيته كأول كاتب من كتاب الكوميديا العالمية: معرفة من الدرجة الأولى بمؤثرات المسرح التي تسر المتفرجين وفهم موسم تقديم الفكاهة الفلسفية والحكمة اللطيفة، والصراع المحتدم والعثرة والمكيدة والبؤس والنجاحات المتقلبة.

موليير الممثل عاد مع فرقته إلى باريس في عام ١٦٥٨ وفي هذا الوقت كان موليير الكاتب المسرحي مع سجل بعدة فارسات أو كوميديات حاول إهمالها وفرضت تأثيرها. وإذا كانت أكثر قليلاً من التعديلات على الكوميديا ديلارتي، فإنه ما يزال يبرز لنا طلاوته. في العرض الأول في باريس أمام الملك والبلاط في «البوربون الصغير» لم تكن التراجيديا هي التي لاقت الاستحسان بل فارس

تعقيبية، وهذا ما جعل الفرقة تسجل امتياز التمثيل النظامي في المسرح الملكي، بالتناوب مع فرقة «الكوميديين الإيطاليين». منذ ذلك اليوم وحتى نهاية حياته، وان اضطر أن ينخرط في خيبات أمل شخصية في المكائد الناجمة من الغيرة الحرفية، سار موليير قدماً إلى الأمام من نجاح إلى نجاح معترفاً به باعتباره الشخصية الأولى في المسرح الفرنسي.



مشهد مع النظارة على خشبة المسرح في مسرح «الكوميدي الصغير» (من حفر غرافيلوت كما نجده في كتاب «شكسبير في فرنسا في ظل النظام القديم» لجوسرناد).

إن هؤلاء الذين يقدرون الانضباط في التمثيل على الخطابية التراجيدية القديمة أو التهريج الكوميدي بدأوا وقتها يعدون موليير أعظم ممثل، وعلى الأخص في ميدان الكوميديا. كما كان مديراً ومخرجاً أريباً. وفي عام ١٦٥٩ كتب وقدم «النساء المتحذلقات» وهي هجاء سريع لمجموعات من النساء اللواتي يدعين أنهن ذوات ثقافة رفيعة متفوقة، وقد لاقت «المتحذلقات» نجاحاً ضخماً. (والحقيقة أن

المسرح ضاعف فوراً أثمان بطاقات الدخول). الحبكة تافهة، فهي عبارة عن خدعة يقوم بها خادمان فيلعبان دور سيديهما في مغازلة السيدات العابثات، وهي حبكة قديمة، والشخصيات ليست أكثر من شخصيات مستعارة من الشخصيات البالية في الكوميديا الإيطالية. لكن موليير وضع فكاهة غنية في التفاهة الفارسية ومرحاً سريعاً وطلاوة من التنكيت غير المألوف وعالج أيضاً موضوعاً اجتماعياً. تلك الكوميديا لم تشهد لها فرنسا مثيلاً من قبل. وقد تبعتها قطع صغيرة، وفي عام ١٦٦١ قدم موليير «مدرسة الازواج» وهي الأولى من سلسلة طويلة من القطع الخالدة في الكوميديا الهجائية.

من الممكن أن نعود خلفاً ونكتشف الكثير من المواد والمزايا التي دخلت في «بضاعة» موليير. فهناك الفارس الفرنسية المحلية القديمة وهناك الفكاهيات الرفيعة كبيير باثلين، وهناك المسرحية الاسبانية المستوردة التي تبنى على حادث تراكمي وعلى مكيدة مؤزمة، وأهم من الجميع أنه كان هناك فارسات هزيلة وشخصيات كاريكاتورية مستهلكة من الكوميديا ديلارتي الايطالية. وإلى هذه الأخيرة لجأ استرشاداً فتنافس معهم للصالح الشعبي، فمنذ كان في عهد الصبا كان يضحك من خدعهم وعبقريتهم. (حتى في «النساء المتحذلقات» أصدقاء موليير من الممثلين جودليت ولاغرانج ودي كروازية ظهروا كشخصيات تحمل هذ الأسماء، وهو تقليد مأخوذة من الإيطاليين) وقد كتب كورنيل أيضاً قبل كوميدياه الأخيره «الكذاب» كوميديا حوّل فيها الأصل الاسباني إلى كوميديا كاركتر حقيقية.

ولكننا هنا أمام معجزة رجل يلتقط كل المستعارات والمؤثرات ويصعد بها حتى يخلق شكلاً جديداً للفن، فيصل الذروة في الكتابة الكوميدية التي لم يصل إليها بعد أي درامي، لا في فرنسا ولا في غير فرنسا. وتماماً كما استعار شكسبير المواد مع حرية مدهشة وبدأ يكتب باسلوب وجده جاهزاً بين يديه، ومع ذلك فاق كل زملائه في كل العصور في مجال المجازه وغناه، كذلك موليير في الكوميديا فقد قلد وأخذ ولكنه عاش ليبدع بأصالة لا تجارى في أدب المسرح الكوميدي.

لا شك أن شكسبير كتب كوميديات لا تجارى في ميدان محدود بالإضافة إلى انجازه الذي لا مثيل له في مملكة التراجيديا، أو ربما من الأفضل أن نقول إنه كتب أرقى المسرحيات التي انتجت في شكل مختلط فنصفها كوميدي ونصفها الآخر دراما فانتازية. والعادة أن نطلق مصطلح «الكوميديا الرومانتيكية» ونضم تحت هذا العنوان طبعاً مسرحيات من نمط «الليلة الثانية عشرة» و«كما تريدها». توجد أيضاً الكوميديا القريبة من الفارس «زوجات وندسور المرحات». ولكن في نوع الكوميديا الحقيقية التي في العادة تشتمل على الجوهر الحقيقي للروح الكوميدية، فإن موليير يعتبر الأرفع فيها.

باشتراطنا جدية معينة في كل دراما تدعي أنها هامة، ونتيجة الاختيار البدائي القديم في الخاتمة السعيدة أو التعيسة، فإن الأجدى تمييز الكوميديا (من التراجيديا) كشكل من الحدث الدرامي الذي يثير في إحساسنا الضحك أكثر مما يثير عاطفتي الشفقة والخوف. الكوميديا هي دراما الضحك، سواء أكان الضحك تعاطفاً أو سخرية. إن الاختبار المطبق المعتاد على تفوق أي كوميديا هو إلى أي مدى تثير «الضحك الفكري». إن المسرحية التي تثير ضحكاً معدوم الفكر، عن طريق أشياء غير محتملة مفاجئة، عن طريق التطابق المبالغ فيه، عن طريق التمثيل المادي نسميها الفارس.

تنشأ الكوميديا الحقيقية من الشخصية - وعلى جاري العادة تقوم على مهاجمة نقاط الضعف في الشخصية المخالفة للحقيقة المتعارف عليها، تنشأ من شرور الطبيعة البشرية وضعفها فتساعد على الضحك. فإذا نشأ التعاطف في الوقت نفسه، فإن المسرحية تلامس حدود الكوميديا العاطفية - التي قد تنحدر إلى تهويمات ضعيفة وعذبة متخمة بالتفاهة والخواء، من دون أن تصل إلى الفارس أو البورلسك (حيث ينشأ الضحك من التناقض الموجود بين الشخصيات والحدث الذي يتورطون فيه). ولكن ما يقبل عموماً على أنه كوميديا «رفيعة» هو النوع الهجائي غير المختلط بالاتجاه العاطفي.



ممثلو فارس فرنسيون وإيطاليون بمسرح باريس في الستين سنة التي سبقت ١٦٧٠ . موليير موجود في أقصى اليسار . إلي جانب جودليت وغروس غليوم وسكارموش وممثلين مشهورين آخرين، وما يزال آخرون يعتلون المسرح تحت أسماء أقنعتهم . (من رسم في مجموعة الكوميدي فرانسيز).

شعور الفرنسين هو أنهم حراس الروح الكوميدي الحقيقية . وفي مناقشة هذه الامور ، فإنهم يزعمون أن الأمم الأخرى تفسد الكوميديا بجمع التعاطف مع الميول الشخصية . إنهم، بدلاً من ذلك ، يضعون الحياة في موقف عذاب ويراقبون النتيجة من موقف منفرد من دون الوقوع في ردة الفعل العاطفية أو الإنسانية . ولا نحتاج أن نناقش هنا فيما إذا كان المزيد من النمط الإنساني للكوميديا هو المزيد من المسرة ـ «شرعياً» . من الأفضل أن نسلم للمتفرج الفرنسي برأيه الخاص الذي يتيح له أن يتمتع بذكاء الكوميديا الهجائية ، بينما نحن الانكلوسكسون لا نستطيع أن نتمتع بها . إن هذا المتفرج يأتي إلى دار التمثيل نزيهاً تاركاً عواطفه الشخصية في المنزل . وفي ميدان الكوميديا المنفصلة يعتبر مولييره هو المتفوق .



موليير وفرقته يمثلون أمام الملك والكاردينال مازارين (اعادة بناء لمشهد قام به فنان القرن التاسع عشر بوار)

التميز قصة صعبة ـ إذ كل دراما هي دراما إنسانية ـ إنها حدث قامت به كائنات بشرية أمامنا، هناك على خشبة المسرح، تلك هي شروط الفن. إن المسرح حاول اليوم تجريب جعل الحدث حميمياً جداً والكاركتر شخصية جداً في مسرحيات واقعية. ولكننا نقرأ موليير مع الشعور أن هناك تحفظاً رفيعاً، نظرة لنقاط ضعف وحماقات الكائنات البشرية التي لا يمكن أبداً أن تنحدر إلى الغوص في الطين أو العاطفيات السهلة لحياتهم الشخصية. هناك نماذج ثابتة نوعاً ما، قد يحملون رأينا، يمثلون مشاهدهم المضحكة ويرحلون. الشخصيات لطيفة وواقيعة، قوية وحقيقية اجتماعياً، ولكنها لا تأبه أننا ندخلها إلى قلوبنا، فلنسلم أن هذه الكوميديا المنفصلة هي «الأرقى».

لقد رسم موليير هذه الغاليري لأولئك الشخوص الاجتماعيين الذين فقط في شكسبير يمكن أن يجد المرء مزيداً من الشخصيات الشمولية التي تستخدم كمفاتيح. إن موليير طور بسرعة الملاحظة النقدية الجادة بأنه أضاف إلى الفكاهة الفنية المكيدة الحيوية من الكوميديا القديمة. إن القضية الاجتماعية التي تميز «النساء المتحذلقات» صارت السمة المميزة لكل فنه الدرامي. تقاليد الضحك في الحياة والاخطاء في بناء المجتمع وزلات الطبيعة البشرية صارت أهدافه. وبالمزاج الطبيعي الطيب وبالفطنة الحادة ارتفع إلى رؤية الادعاءات والسخافات والعادات والخرافات الدينية. فوراء الكاتب المسرحي يبرز إلى الوجود الفيلسوف والأخلاقي ومنتقد الحماقات. ودفع بموهبته الهجائية إلى كشف ضعف المجتمع المعاصر، وقدّم في ذلك دراما خطت خطوة نحو الواقعية. لا أحد كتب مثل هذه الكتابة الجدية من قبل عن الحياة التي في متناول يده. وقد كتب موليير بكمال معجز لبضاعة فائقة، سواء بالنثر أو بالمثنويات المقفاة. النظم ليس «شعرياً» لا في الغنائية ولا في الاحساس الزاهي، إنه يتمز فقط بالسهولة والتدفق والمرونة. مجاله في الكوميديا ـ مع أن كوميديا السلوك في صميم منجزاته ـ هو مجال رفيع غير عادي، من الفارس حتى كوميديا الشخصية وفوق ذلك رحلات في التراجيكوميديا والباليه والفاصل.

من عناوين مسرحياته أخذ العالم هذه الكلمات السائرة: «البرجوازي النبيل» و «الزوجات العالمات» و«المتحذلقات». ومن شخصياته نحكم على إنسان اليوم مثل طرطوف والسيست. ولكن مجال الشخصيات الكوميدية هو الأبرز عنده: إذ هنا نجد أبرز الأمثلة عن المنافقين والدجالين والمشعوذين والمتكبرين في كل الأدب المسرحي. النساء بادعاءاتهن برزن عنده ـ ولنحول العناوين إلى الانكليزية ـ «الآنسات المتصنعات» و«النساء العالمات» وقد فضح شخصية التاجر «البرجوازي النبيل» و«المنافق طرطوف» والطبيب في «طبيب بالرغم منه» و «الحب طبيباً» والمجتمع الراقي في «عدو البشر» والبخل في «البخيل» وهكذا.

«طرطوف» هي من أفضل ما كتبه موليير. يجري الحدث في منزل اورغون، وهي جنتلمان فرنسي ذو مركز قوي مضمون. مع طفلين كبيرين فاتخذ زوجة ثانية، وهو امرأة شابة جميلة وساحرة (وهذا جزء كتبه المؤلف كما هي العادة عن واقع أحد الممثلين عنده، وفي هذه الحالة كانت زوجته تقارب نصف عمره بالكاد). اورغون مال إلى التدين فجاء إلى بيته بدجال ورع اسمه طرطوف. الأولاد الشبان، بمساعدة فتاة ذكية، يكافحون لطرد المنافق بينما اورغان الساذج وأمه يحاربان لابقائه. وخلال فصلين نرى هذا الموقف ينجلي، مع اهتمام خاص على قضية حب ماريان ابنة اورغون، الذي يقف ضده حتى يعطيها لطرطوف.

لكن الدجال (ويعرفه المتفرجون منذ البداية) يضع خططاً أخرى أكثر لؤماً وخبثاً: فإلى جانب الاستيلاء على ثروة أورغان يغري زوجته. فيدخل الفصل الثالث، ومنذ ذلك الوقت تبدو سلطته أنها تكبر وتكبر ـ وتختلط الكوميديا هنا بجدية شريرة. إنه على الفور يعلن حبه لالمير، زوجة اورغون، وعندما يفضح الابن نفاقه لاورغان، يكون جواب الأخير هو التخلي لطرطوف عن ملكيته كمأثرة تدل على ثقته. وأخيراً حتى تكشف المير الغشاوة عن عيني زوجها تخبئه تحت الطاولة وتسمح لطرطوف أن يستمر في تمادياته. ثم وقد اقتنع اورغان عندما يواجه طرطوف ويطرده من بيته فإن الأخير يدعي بكل وقاحة أن مأثرة هبته قد جعلت

البيت بيته وأن اورغان هو بالاحرى الذي يجب أن يرحل . وفي الفصل الأخير عندما يتبين أن المصيبة لا بد أن تتحقق يحل موليير هذه الصعوبة بأسلوب آلي ، وهو أن الملك يرسل ضابطاً يعلم طرطوف أنه مجرم مطلوب. وبهذه الطريقة يكون البيت قد صار نظيفاً وطبعاً تعود ماريان إلى حبيبها المخلص - بينما يصمم اورغان ألا يدع التراكيب التقية تخدعه .

وقد تفيدنا قطعة من الفصل عندما يعترف طرطوف بحبه لالمير في توضيح قوة التشخيص (والنص هنا مقتبس من ترجمة كورتيس هايدن) :

طرطوف (يعالج زنار ثوب المير)

عزيزتي كم هو عجيب هذا الرباط
في صنعته . إنهم يصنعون المعجزات هذه الأيام
فكل الأشياء مصنوعة بطريقة جيدة .

الميـر

نعم ، صحيح فعلاً . ولكن لنعد إلى عملنا
يقولون إن زوجي يريد أن يتراجع بكلامه
ويزوج ماريان لك . فهل هذا صحيح؟

طرطوف

لقد ألمح إلى أشياء كهذه . إنه مجنون حقاً
فتلك السعادة ليست هي التي أتوق إليها
فأنا أرى السحر الآسر الجذاب في مكان آخر
حيث ترضي البهجة كل رغباتي

الميـر

تقصد أنك لا تستطيع أن تحب الأشياء الأرضية

طرطوف

القلب الذي بصدري ليس حجراً

المير

سأومن أن كل نزوعك متجه إلى السماء
وأن لا شيء هنا تحت يجذب أفكارك

طرطوف

إن حب جمال الأشياء الأبدية،
لا يمكن أن يحطم حبنا للجمال الأرضي،
فأحاسيسنا البشرية ربما تكون قد دخلت
بأعمال كاملة وضعتها السماء هنا
فسحرها ينعكس ساطعاً في أشياء مثلك
وأنت بحد ذاتك من المعجزات النادرة
لا أستطيع أن أنظر إليك أيتها المخلوقة الكاملة
من دون أن أعجب بالخالق العظيم للطبيعة
وأشعر أن قلبي مشتعل كله بالحب
لك، يا أجمـل صورة لــه.
لقد ارتعت أول الأمر خشية أن يكون
هذا الحب السري شَرَكاً صنعته روح الشر
فعلمت قلبي أن يهرب من جمالك
معتقــداً أنه عقبـة أمـام انعتـاقي

ولكن سرعان ما استنرت يا أجمل المخلوقات
ورأيت أن هـذه العـاطفـة لا تثـريب عليهـا
وعرفت كيف أجعلها منسجمة مع التواضع



موليير يمثل شخصية سكاناريل

لكن المرء يحتاج إلى لوحة كاملة ليعرف لماذا قوبلت المسرحية بعداء استمر عدة سنوات في باريس. فهناك على ما يبدو أولئك الذين رأوا في طرطوف المخادع رمزاً للكنيسة، أو ربما واحداً من المجتمعات الدينية القوية، وحتى الملك راعي موليير الكريم شعر أنه مضطر أن يمنع المسرحية. وقد تأخرت «طرطوف» خمس سنوات حتى أعلنت للناس دون تحفظ.

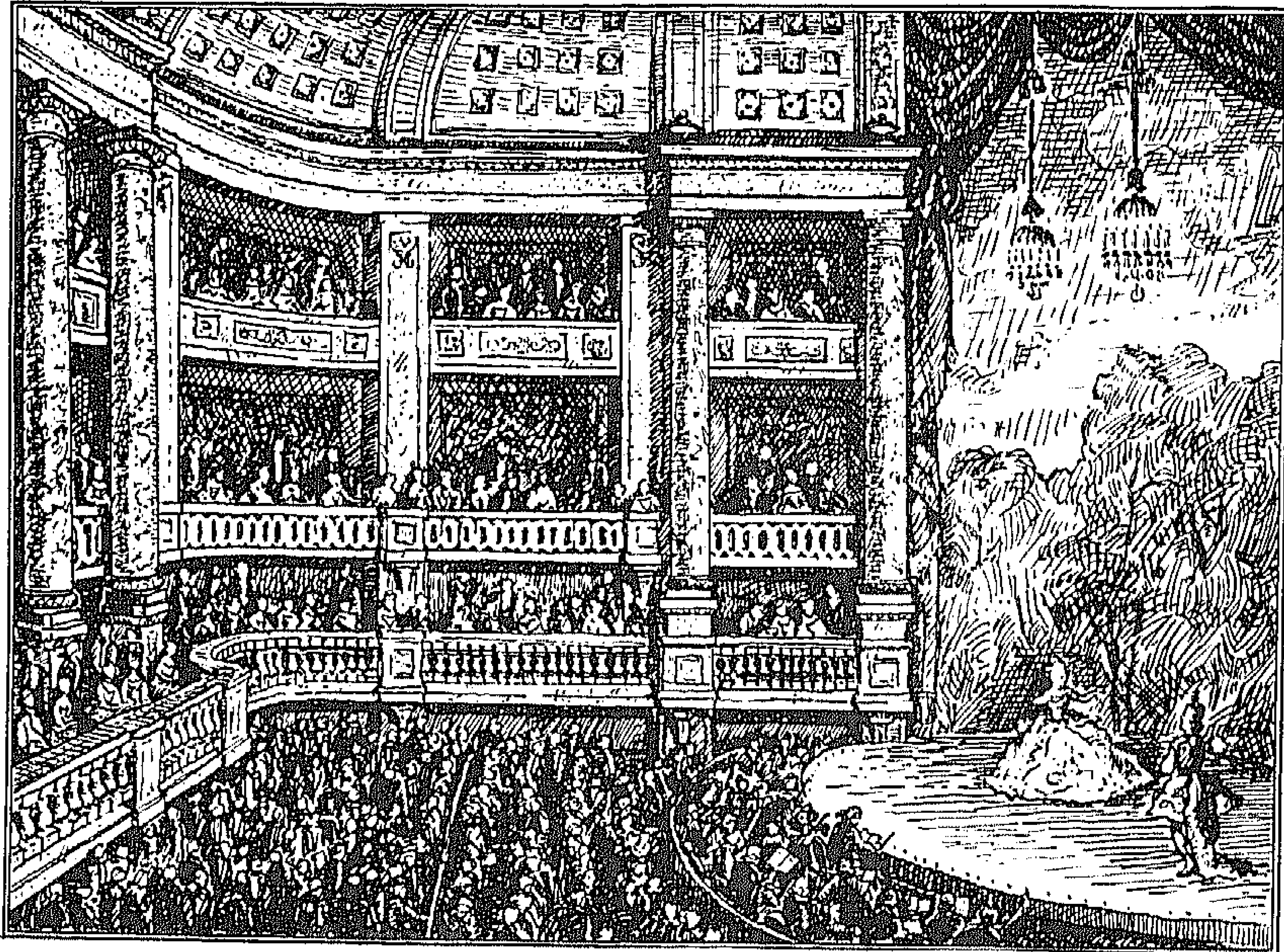
حارب موليير سنوات طويلة خصومات ومكائد اخرى - ليس اقلها حرب المنافسة مع فرقة «فندق بورغون» وواجه التعاسة التي حلت عليه من زوجته الفتية، وحارب ضد التهم الملفقة وضد عصبة البلاط. وأثناء كفاحه هذا ظل مستمراً في إدارة المسرح، وتابع التمثيل وتابع كتابة المسرحيات. ولكن بعد خمسة عشر عاماً من عودته الى باريس اعتلت صحته بسبب الضغوطات. وبعودته الى المنزل بعد تعثر العرض الرابع لمسرحيته «مريض بالوهم» استلقى على فراشه وتوفي في غضون بضع ساعات. رفض الكهنة المحليون تقديم الطقوس الجنائزية الكنسية للجثمان وعارضوا دفنه في مقبرة الابرشية. رُفعَ استرحام الى رئيس اساقفة باريس، وكان فاسداً سيء السمعة، فكانت النتيجة انه ثبت الحرمان. ولكن تدخل الملك أخيراً وسمح بالدفن، شريطة ألاّ تكون هناك احتفالات جنائزية أو مظاهر أبهة، وهذا الرجل العظيم المحبوب واللطيف والكريم، مثلما كان شكسبير وسوفوكليس، غيب في قبر كئيب في منتصف الليل. لكن عبقريته ظلت حية الى أن فاقت شهرته أي فنان آخر خارج فرنسا. حتى الأكاديمية الفرنسية اكتشفت حقيقته وأكرمته بعد مئة سنة من موته.

بعده لم يظهر كاتب كوميديا من هذا النوع. الوحيد الذي يستوجب الإشارة هو جان فرانسوا رغنارد. مسرحياته ظلت حية وهي ذات حيوية ودفء، ولكنه مقلد لموليير وليس نداً له أبداً.

لقد كتب موليير لبلاط الملك لويس الرابع عشر: باليهات وفواصل، و«ارتجاليات». كان أيضاً مشغولاً بمسرحه ليجعله مهتماً بنشاطات «المجتمع» (كان على خشبة مسرح «باليه رويال» ثم بعد ذلك في «البوربون الصغير» ولم يكن منسجماً مع حياة البلاطيين المصطنعة. كان ولاشك من البلاط ولكنه كان غريباً فيه. ومع ذلك هناك سجلات عن اسهاماته في الأعياد والاحتفالات. وقد اختلط هذا الجانب الضعيف من فنه بالزخارف والكشاكش التي خلطها المتأنقون والمحظيات بالأوبرا والباليه.

ان موليير أكثر من أي درامي آخر جعل التأثير البلاطي واضحاً في كوميدياته. فلا تحت مطلب التضخيم ولا خوفاً من شطب الأكاديمية لاسمه لو خالف القواعد، هو ماجعله يساوم في كتابه الكوميديا. ان مسرحياته لاتتطلب مشهدية ولا أدوات

مسرحية باستثناء طاولة في «طرطوف» وأحياناً توجد كرسي في مكان آخر، وقد كتب هذه المسرحيات كما تبدو له صحيحة من دون أي اعتبار للقاعدة والأصالة والصلابة والدقة مع الشخصيات التي يختارها لقد كان من البلاط وفي عصر البلاط، لكنه قبل كل شيء شكل فنه وفقاً لمسرح بدائي وجده أولاً، وفيما بعد ارتقى به الى فن يناسب كل المسارح. الحقيقة أنه كان أعظم من عصره. ولكنا حتى لو تركناه جانباً فان مواضعات تلك العصور فرضت نفسها على كل خشبات المسارح، فالملوك والمحظيات والأكاديميون والفنانون الهواة الذين بدأنا بهم الفصل مازالوا يحكمون فرنسا. إنهم يجعلون المسرح بلاطياً. إنهم يبنون مسارح خاصة في القصور والبيوتات الريفية، ويمثلون على هذه المسارح. فحتى الملك نفسه ظهر في إحدى الباليهات. لقد خلقوا موضة في التزيين المسرحي. المؤثرات الآلية والمشهدية والرقص كلها استوردت من ايطاليا. انظر الصور الايضاحية التي ستواجهك قريباً - وعلى الأخص الصورة التي تلي هذا الكلام وعشرات الصور الأخرى - لترى كيف انتشر بريق البلاط في كل دور التمثيل والممثلين. إذن لننتقل الى فصل آخر ونتابع قصة التأثيرات الأوبرالية.



مسرح فرنسي صمم للارستقراطية. لاحظ أرضية الاوركسترا المنخفضة جداً، بينما المقاعد الفاخرة في البلكون.

ملاحظات الفصل الرابع عشر

١ - ربما لاتطفأ الشموع. بعض الثقاة يعتقدون أن الصالات تظل مضاءة عبر قرون من التمثيل على المسارح المضاءة بالشموع، ومن المحتمل أنه في معظم هذا العصر كانت الإضاءة بواسطة الغاز. وبكلمات أخرى لم يجر التوصل إلى التعتيم الدقيق لغرف النظارة إلا بحلول دراما القرن التاسع عشر الواقعية وعجائب الإنارة الالكترونية. ومع أن الشموع كانت واحدة من زمن عصر النهضة الإيطالية، فإن المصابيح والمشاعل وحتى «الفتائل العائمة» أشيع أنها استخدمت. وقد أدخلت الإنارة الغازية للمسارح في السنوات الأولى للقرن التاسع عشر. وأما الإضاءة الالكترونية فمنذ عام ١٨٨٠ ومابعد.

٢ - ترجمة براندر ماتيوس في كتابه «تطور الدراما» نيويورك ١٩٠٦.

فهرس الجزء الأول

٢٠٠٠ط ١/٥/١٩٩٨

طبع في مطابع وزارة الثقافة

دمشق ١٩٩٨

سعر النسخة داخل القطر ٦٤٠ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل ٦٨٠ ل.س